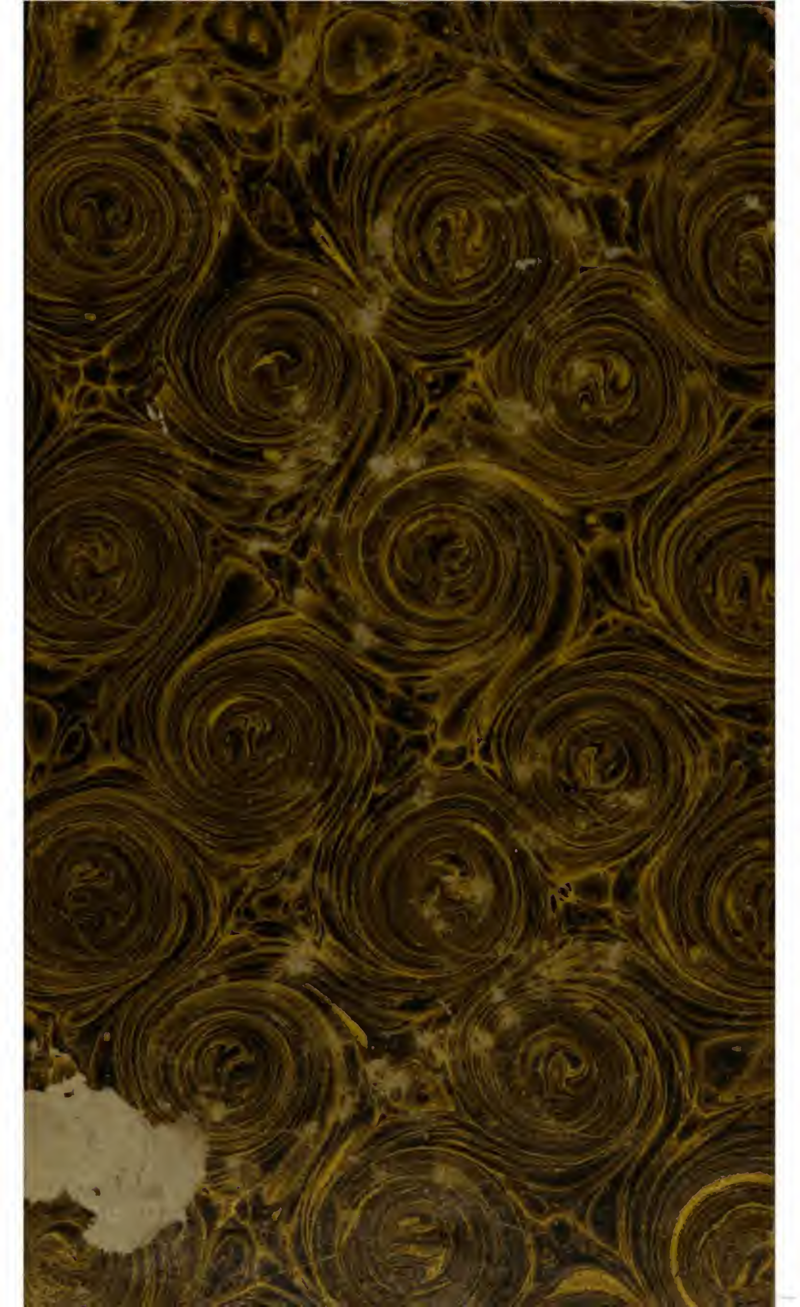
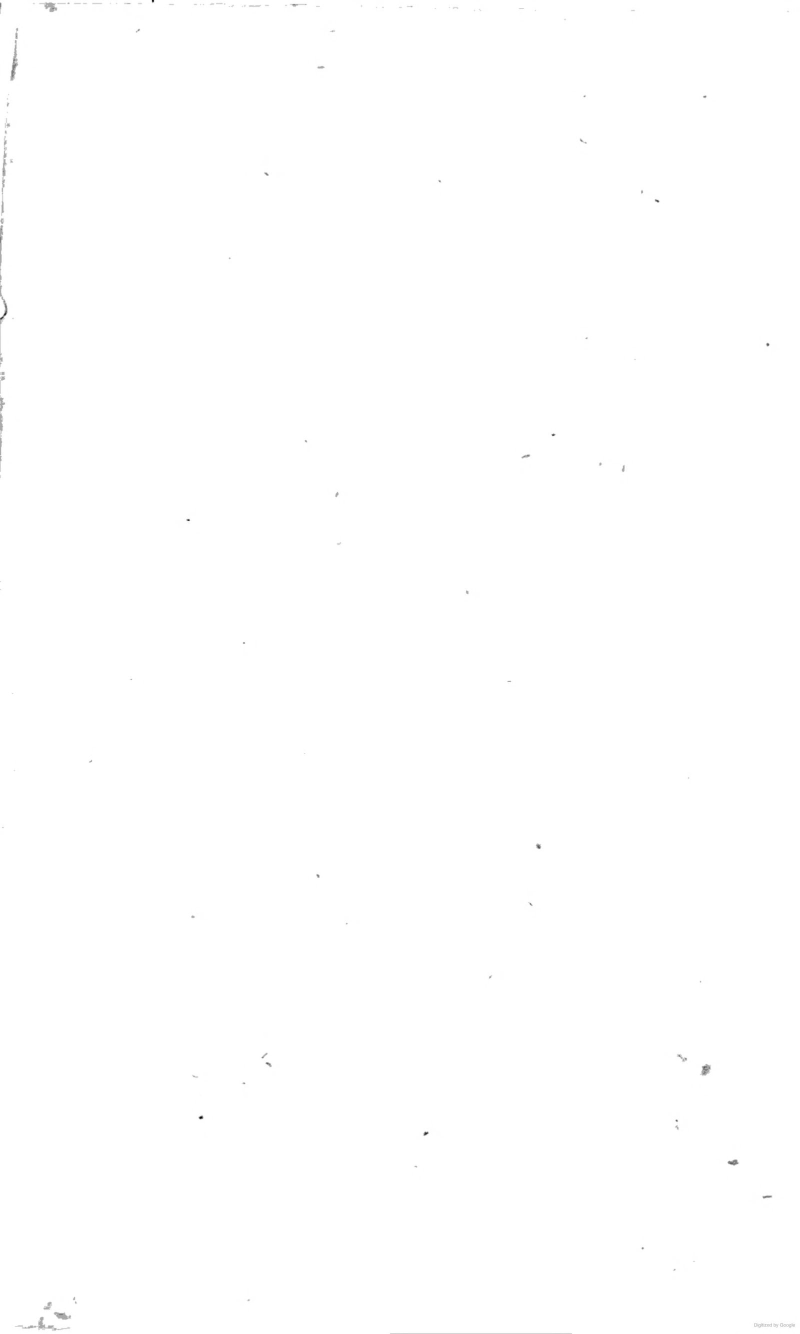








Allgemeines
Theater-Lexikon
oder
Encyklopädie
alles Wissenswerthen
für
Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde
unter Mitwirkung der
sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands
herausgegeben von
R. Blum, K. Herloßsohn, H. Marggraff.

Dritter Band.

Devrient bis Garnitur.

Mit 2 lithographirten Zeichnungen.

Altenburg und **Leipzig.**
Expedition des Theater-Lexikons.
(H. A. Pierer. C. Heymann.)
1840.

Devrient, 1) (Ludwig), geb. zu Berlin den 15. Dec. 1784, Sohn eines reichen Seidenhändlers daselbst. Daß D. als kleiner Knabe, dem lästigen Schulzwange zu entgehen, aus dem älterlichen Hause entwich, in Charlottenburg aber schon wieder aufgefangen und seinen Eltern zurückgebracht wurde, hierauf in die Lehre zu einem Posamentirer in Potsdam gebracht ward, aus der er abermals entwich, erzählen uns das brockhausische Convers.-Lex. u. Rellstab in seiner: „Blumen- und Aehrenlese aus meinem Arbeitslustrum" (2r Bd. S. 307. ff.). Z. Funck aber, der im 2. Bde. seiner: „Erinnerungen aus meinem Leben ꝛc." unter d. T.: „Anfangsstudien D.'s" die Jugendgeschichte desselben bis zu seinem Engagement in Berlin (1815) erzählt, bezweifelt diese Angaben, sich dabei auf eigene mündliche Mittheilungen D.'s berufend; er berichtet, wie schon früh im Knaben sich das Talent der Declamation und mit ihm die Neigung zu seinem künftigen Berufe entwickelt, wie aber sein Vater ihn zum Kaufmannsstande bestimmt, ihn zum Eincassiren mehrerer Gelder nach Rußland gesandt, er sie richtig eincassirt, aber auch — wie sich D. selbst ausgedrückt — richtig durchgebracht habe. „Wie der Uebergang zur Bühne geschah" — fährt Z. F. in seiner Erzählung fort — „ob mittelbar nach jener Reise, oder ob er erst nochmals nach Berlin zurückging, ist mir entfallen; fest steht aber die Erinnerung, daß er heimlich das väterliche Haus verließ, nach Gera oder Naumburg ging und sich von einem Schauspieldirector Lange (eigentl. Bode) engagiren ließ." Vermittelnde Person hierzu war Julius Weidner, gegenwärtig in Frankfurt a. M., ein Landsmann D.'s, an den er sich vertrauungsvoll wandte, und der auch alsbald sein förmlicher Mentor ward. D. betrat unter dem Namen Herzberg am 18. Mai 1802 in Gera zum ersten Male die Bühne als Bote in der Braut von Messina — nicht, wie Mehrere fälschlich berichten, als Graf Eduard im Beck'schen Chamäleon, was seine 2. Rolle war. Er sprach die Verse leidlich, doch kaum hörbar; aber zwei Beine und einen Arm hatte

er offenbar zu viel! In den 2. Arm hatte ihm Weidner einen Stab gegeben, der ihm ganz eigentlich zur Stütze diente und diesem Arme wenigstens einen Ruhepunkt verlieh. — Nach und nach fing unser junger Künstler an, das Lampenfieber zu verlieren und mehr Selbstvertrauen zu gewinnen, und der 1. Juni brachte ihm sogar schon, als Graf Schmetterling in der Jagd, das erste Beifallszeichen. Nach und nach steigerte sich der Beifall; doch konnte D. in diesem die Zufriedenheit und vollkommene Genugthuung nicht finden für Das, was sein Inneres träumte. Je mehr Beifall ihm geschenkt ward, je weniger war er mit sich zufrieden, weil er immer mehr und mehr die Aufgabe kennen lernte, die sich bei seinem Streben ihm fort und fort vor Augen stellte und für die, wenn er sie nicht erreicht zu haben glaubte, ihn die Zufriedenheit der versammelten Zuschauer nicht schadlos halten konnte. Dies löbliche Mißtrauen verließ ihn viele Jahre hindurch nicht, ja steigerte sich sogar. — 1805 debutirte D. in Dessau als Paolo Manfrone unter großem Beifalle. Seine wöchentliche Gage war 6 Thaler. Dessau ist als die Stadt von D.'s künstlerischer Entwickelung zu betrachten, denn schon hier spielte er den Amtmann in den Jägern, Secretär Wurm in Kabale und Liebe, Talbot in der Jungfrau v. Orleans, Kanzler Flessel in den Mündeln mit hoher Meisterschaft. Letztere Rolle ist eine sehr merkwürdige in D.'s Leben (sie war auch die vorletzte vor seinem Tode), weil sie als Prüfstein gewählt ward, ob er der Bühne ferner angehören solle oder nicht. D.'s Vater verkündete dem Sohne Verzeihung seiner bisherigen Schritte und Vergehungen, sowie das Versprechen zur Bezahlung seiner neuerdings gemachten Schulden, wenn er die Bühne verlassen und in das väterliche Haus zurückkehren wolle. Das kindliche Herz gerieth in heftigen Kampf mit dem Genius der Kunst, der Sieg wollte sich zu keiner Entscheidung neigen, und — Z. Funck sollte entscheiden, ob er wirklichen Beruf zur Kunst habe (förmliche Manie ließ ihn immer noch daran zweifeln), und seine Laufbahn verfolgen oder verlassen solle. Z. F. konnte nach seiner innigsten Ueberzeugung nicht anders, als für das Erste stimmen; doch sollte die Darstellung des Kanzler Flessel den gewissen Ausschlag geben. — Die Leistung fiel nach D.'s Meinung schlecht, nach Z. Funck's vortrefflich aus; nach gegenseitigen Discussionen und erneuerten Vorstellungen des Freundes, beschloß endlich D. der Bühne zu verbleiben. — Von großen Folgen war dieser Entschluß auf seinen ganzen Charakter; er athmete freier, das Vertrauen auf seine innere Kraft war festgestellter und er schloß sich dem eigentlichen Leben und dessem Genusse mit mehr Liebe und Wärme, als bisher, an. Aber eben dieser freiere Ver-

kehr mit dem Leben, führte ihn bald auf Nebenwege. Er ergab sich dem Weingenusse mehr als sonst, und seine Casse gerieth dadurch in nicht geringe Verlegenheit. Irrig ist es daher, wenn Lewald in seinen „Unterhaltungen über das Theater" sagt: „Das mehrjährige Zusammenleben mit Hoffmann (in Berlin) mochte wohl in ihm den Trieb entwickelt haben, sich größtentheils von Getränken zu nähren." D. begründete schon in Dessau das Leben, wie er es später in Breslau fortsetzte und in Berlin endigte, wo Wein und gebrannte Wasser ihm längst Bedürfniß geworden waren. — Redliche dessauer Freunde, die von seinem ungeregelten Haushalten unterrichtet waren, glaubten eine sichere Abhülfe darin, wenn er durch eine häuslich gesinnte Frau geleitet, künftig sein Leben mit einer solchen theile. D. verheirathete sich 1807 mit Margarethe Neefe, Tochter des bekannten Componisten und Concertmeisters der Hofcapelle in Dessau; aber kurz war beider Glück, denn schon nach einem Jahre ward sie ihm in Folge der Geburt einer Tochter wieder entrissen. — D. blieb bei der dessauer Hofschauspielergesellschaft noch ein Paar Jahre uud folgte ihr zu verschiedenen Malen nach Leipzig, wo er ebenfalls allgemein gefiel. Seine Schulden wuchsen jedoch von Monat zu Monat und stiegen bis auf 909 Thlr., wozu der Aufenthalt in Leipzig nicht wenig beitrug, so daß er genöthigt ward, sich von da aus (Anfangs 1809) heimlich zu entfernen. Er ging nach Breslau, wo er als Franz Moor mit außerordentlichem Beifalle debutirte. D. gehörte, bis zu seinem Abgange nach Berlin, ununterbrochen dieser Bühne an, bei welcher er die vollste künstlerische Ausbildung gewann. Er war viel beschäftigt, im Besitze der vorzüglichsten Charakterrollen, spielte überhaupt Alles, was im Bereiche des Cothurns und Soccus gut genannt werden konnte, den Lear und Schneider Kakadu, den Schewa und Rochus Pumpernickel, den er zu höchster Ergötzung des Publikums fast unzählige Male gab. Wie schon bemerkt, fuhr D. auch in Breslau fort, sich spirituösen Getränken, die zuletzt seinen Körper gänzlich aufrieben, auf eine Weise hinzugeben, die ihn schon damals unfähig machte, ohne ihren unmittelbaren Genuß vor der Darstellung so wirksam zu sein, als ohne deren Gebrauch; ja competente Augenzeugen versichern, daß bei nicht geschehener geistigen Anregung seine Leistungen schwach gewesen seien und unbefriedigt gelassen hätten. — D. vermählte sich in Breslau zum zweiten Male mit der ältern Dem. Schaffner, einer Anfängerin, die er aber zu einer guten Schauspielerin heranbildete. Später trennten sie sich, verheiratheten sich aber in der Folge wieder: Er an Dem. Brandes, Sie an Komitsch. Beide Frauen leben noch in Berlin.

1815 betrat D. als Franz Moor zum ersten Male die berliner Bühne, für welche ihn Iffland, in der Vorahnung seines nahen Hinscheidens, ein Jahr zuvor gewonnen hatte. Er verblieb dieser bis zu seinem Tode, welcher den 30. Dec. 1832 erfolgte. Der wahrhaft kunstgesinnte Graf Redern, Intendant der Bühne, die in D. ihren schönsten Stern erlöschen sah, ehrte des großen Mimen Andenken durch eine würdige Anzeige seines Todes in der preuß. Staatszeitung; seine sterblichen Ueberreste wurden am 2. Jan. 1833 feierlich zur Erde bestattet. Das zahlreiche Gefolge von Leuten aus allen Ständen, sprach am besten die große und allgemeine Theilnahme aus, die man für den Verstorbenen hegte. Außer den Mitgliedern der königl. Schauspiele, des königsstädter, ja selbst des franz. Theaters, hatte sich eine große Anzahl von Künstlern, Schriftstellern und Beamten eingefunden. Nachdem von dem Geistlichen ein kurze Rede an dem Sarge des Verstorbenen im Sterbehause gehalten worden war, setzte sich der Zug in Bewegung nach dem franz. Kirchhofe vor dem oranienburger Thore. Hier angelangt, drängten sich die jüngern Mitglieder des Theaters herbei und trugen den Sarg unter Vortritt ihrer Regisseure Weiß und Stawinsky bis an die Gruft. Unter feierlichem Gesange — ausgeführt von den Mitgliedern der großen Oper — ward er in die Tiefe hinabgesenkt. — D.'s eigenthühmlichstes Verdienst als darstellender Künstler, ist geniale Charakteristik und angeborner, ächt poet. Humor. Hierin steht er unter allen deutschen Komikern oben an. Er schaffte aus sich, mit gänzlicher Umänderung der Maske und des Redetons, wie in einer prometheischen Werkstatt, täglich neue und gänzlich von einander verschiedene Menschen und stattete dieselben mit wahrem ächten Leben und der höchsten Originalität aus. Er ist dabei, seines angeborenen Talents halber, dreister und kecker wie Iffland, welcher mehr bedachtsam und prüfend, bei dem, was er sich anerschuf, zu Werke ging; übrigens aber bediente er sich, gleich diesem Künstler, nie greller Mittel, sondern sein kom. Produciren ist eben leicht, ohne scheinbare Absicht, und trifft deshalb mit dem Bilden der Natur, in der vollendeten reinsten Objectivität, wieder zusammen. Am üppigsten entfaltete sich wohl D.'s Genie in der Rolle des Falstaff. Die Darstellung dieses Charakters aller Charaktere war die behaglichste, die man sich denken kann, und der Künstler schwelgte dabei in sich selbst und spielte sich den Falstaff wie zu eigenem Ergötzen vor. — Als tragischer Künstler steht D. gleich groß da; man denke nur an seinen Franz Moor, Lear, Talbot, Richard III. u. m. a. — und nennt man neben diesen noch die wunderbaren Gebilde seiner Schöpferkraft: Shylok, Schewa, Kooke, den

Mohr in Fiesko, die Drillinge rc. — so vergesse man ja nicht, eine seiner Thriumphrollen aus einem 3. Gebiete der Kunst zu retten: seinen bis jetzt noch unübertroffenen Lorenz Kindlein, das schönste Bild eines tiefen Gemüths- und Seelenlebens. — Als Mensch schildert ihn Z. Funk mit den Worten: „Was D.'s moralische Eigenschaften betrifft, so kann ihm keine große Charakterstärke zugestanden werden. Dahingegen besaß er eine angeborne, ihn sein ganzes Leben hindurch nicht verlassende überschwängliche Gutmüthigkeit. Die Weichheit seines Charakters aber, bei einer großen Reizbarkeit, eröffnete dem Argwohne und einer hypochondrischen Empfindlichkeit — selbst gegen seine vertrautesten Freunde — nicht selten die Thore; aber sein im Augenblick zur Versöhnung geneigtes Herz (besonders wenn Er der beleidigende Theil gewesen zu sein sich gestehen mußte), verschloß sie alsobald wieder. Im Wohlthun war er, wie Iffland, unermüdet und man erzählt davon sehr viele Anecdoten" rc. — Was D.'s äußere Erscheinung betrifft, so gibt diese Lewald treffend und wahr, wenn er sagt: „Er war, was man untersetzt nennt, von breiter Brust und starken Schulterblättern, und dies gab ihm noch immer einen überraschenden Ausdruck von Kräftigkeit, als schon ein tiefgewurzeltes Siechthum seine Lebenskraft längst gefährlich untergraben hatte. In dem übrigen Körper herrschte Ebenmaaß, ohne auf irgend eine Weise besonders Ausgezeichnetes bemerkbar zu machen. Dies war nur im höchsten Grade an seinem Kopfe vorhanden. Meister Ludwigs Gesicht war schon so anziehender Kraft, daß, wenn er uns als gänzlich unbekannter Mann zum ersten Male im Leben gegenübersaß, wir kein Auge mehr von ihm abwenden konnten. Sein Gesicht war mehr breit als lang, die Wangen hatten selbst bei ihrer krankhaften Färbung einen gewissen Grad von Fülle. Die Muskeln lagen unter einer feinen Haut und spielten beim Sprechen in höchst seltsamen Zuckungen. Die Stirne war nicht übermäßig hoch und von sehr schönem dunkeln Haar in vollen natürlichen Locken umgeben. Die Nase war lang, was man mit Adlernase bezeichnet, dabei bedeutend nach einer Seite gebogen. Der Mund — ja wer vermöchte zu schildern, wie dieser Mund sich präsentirte, da seine stete Beweglichkeit ihn jeden Moment anders erscheinen ließ. Gewöhnlich umgab die schmalen bleichen Lippen ein wirres, unheimliches Lächeln, wie man es nicht selten bei gewissen Wahnsinnigen trifft, die mit irgend einer fixen Idee behaftet sind. Es schließt ein solches Lächeln keineswegs den Ausdruck der Gutmüthigkeit aus, und diese war auch in Meister Ludwigs Charakter vorherrschend und spiegelte sich im gemeinen Leben in seinen Zügen wieder. Das jedoch, was seine Gesichtsbildung vor

Allem auszeichnete, war sein Auge; in diesem lag mehr als in den Augen der gewöhnlichen Menschen. Dies Auge war fähig, alle Leidenschaften auszudrücken, ohne daß ihm ein Wort zu Hülfe kam, sie zu dollmetschen; in ihm lag die dämonische Gewalt, der Zauber, der Alles fesselte und uns erheben oder sinken lassen konnte, uns entzückte oder vernichtete." — Heinrich Smidt setzte Ludwig D. ein würdiges Denkmal in einer kleinen Schrift (Berlin 1833), vor welcher des Künstlers Bildniß sich befindet; eben so August Lewald im zweiten Jahrgange seiner Theaterrevue. Wir schließen mit seinen Worten: „L. D. war vielleicht die originellste Erscheinung, welche nicht nur das deutsche Theater, sondern das Theater aller Völker und Zeiten aufzuweisen hatte!" — Die bis jetzt vorhandenen Quellen zur Biographie D.'s sind im Art. selbst genannt. — 2) (Carl August), Neffe des Vor., geb. zu Berlin 1799, lernte nach dem Willen des Vaters die Handlung, die er jedoch 1815 mit dem Militairstande vertauschte; als Husar machte er die Schlacht bei Waterloo mit, kehrte aber nach geschlossenem Frieden wieder ins Comptoir zurück; der Widerwille jedoch, den er stets gegen sein Geschäft gehegt und die Liebe zur dram. Kunst wurden jetzt stärker als je; der günstige Erfolg seines Bruders (s. D. 4), führte auch ihn zum Theater und er debutirte zu Braunschweig 1819 als Raoul in der Jungfrau von Orleans. Bis zum J. 1822 war er nun in Braunschweig engagirt, folgte dann einem Rufe an das Hoftheater in Dresden, wo er als erster Held und Liebhaber angestellt wurde. Hier verheirathete er sich 1823 mit der Folgenden, wodurch sich die glänzendsten deutschen Künstlernamen (Schröder u. D.) vereinten. Die Harmonie der Ehe war indessen minder rein, als die der Namen; die Ehe war nicht glücklich und wurde schon 1828 wieder gelöst. Die Mißverhältnisse, die hierdurch entstanden, veranlaßte D. die dresdner Bühne 1834 zu verlassen; er gastirte an mehreren deutschen Bühnen, als in Wien, Berlin, München, Hamburg, Frankfurt a. M., Prag, Pesth, Leipzig, Danzig, Königsberg, Riga, Petersburg, Breslau, Braunschweig, Bremen mit Beifall, machte eine Reise nach Paris und trat 1836 ein Engagement in Karlsruhe an, welches er Anfangs 1839 mit einer Anstellung in Hannover vertauschte. Carl D. ist hinsichtlich der Naturgaben vor seinen Brüdern bevorzugt, steht ihnen jedoch an Talent und Fleiß nach; seine Darstellungen haben etwas Zerrissenes und Fragmentarisches; aus schönen Einzelnheiten sprüht der Funke des Genies, andere verletzen durch das Haschen nach Effect und noch andere fallen bedeutungslos zusammen; selten gelingt es ihm, ein in sich abgeschlossenes Ganzes, ein in jeder Beziehung ausge-

maltes Charakterbild herzustellen. Früher spielte er jugendliche Helden und Liebhaber, in der letzten Zeit hat er sich allmählig den ältern Charakterrollen zugewandt. — 3) (Wilhelmine), geb. Schröder, genannt Schröder-Devrient, Gattin des Vor. Die große Tochter einer gleich großen Mutter (S. Sophie Schröder), ist 1805 in Hamburg geb. Frühzeitig schon entwickelte sich ihr Gesangstalent, im 5. Jahre bereits betrat sie in einem Ballet als Amorette die hamburger Bühne, später, als die Mutter nach Wien ging, trat sie unter das Kinderballet des Theaters an der Wien unter Graf Palfy's und des ausgezeichneten Balletmeisters Horschelt Direction. Zur zarten Jungfrau herangeblüht, verließ sie das Ballet, das ihrer Phantasie, wie ihrer geistigen Strebsamkeit nur einen beschränkten Raum bot, und widmete sich in ihrem 15. Lebensjahre dem Schauspiel. Sie betrat das Burgtheater als Aricia in Racine's Phädra, der die Louise in Kabale und Liebe, die Ophelia, die Beatrice u. s. w. folgten. Das Publikum begrüßte die talentvolle Novize, in welcher es die Erbin des mütterlichen Genius sofort erkannte, mit Freuden- und Ehrenbezeigungen. Bald danach aber, 1821, entwickelte sich das Gesangsorgan des jungen Mädchens auf eine eben so überraschende, als entzückende Weise. Sie trat, nachdem sie Unterricht genossen, plötzlich vor dem staunenden Publikum als Pamina in der Zauberflöte auf; ihre körperliche Schönheit, ihr herrliches Organ, ihre Mimik sicherten den Erfolg. — Den ersten Unterricht im Gesange hatte sie von Grünwald, den höhern von dem Italiener Mozatti erhalten, in Declamation, Action und Mimik war ihr die Mutter Lehrerin und Vorbild. Ihr inwohnender Genius eignete sich das Gebotene nicht nur rasch und trefflich an, er fühlte bald in sich selbst die eigene Schöpferkraft und das Bewußtsein, sich selbstständig auf der eingeschlagenen Bahn orientiren zu können. Ihre weiteren Debütrollen: Emmeline in der Schweizerfamilie, Marie im Blaubart, waren eben so viel Fortschritte. Das junge, kühne, seiner Kraft bewußte Mädchen langte bald nach dem Höchsten mit sicherer Hand: nach der Krone der Kunst. Man gab zum Namenstage des Kaisers Beethovens Fidelio und Wilhelmine sang die Parthie mit solcher Vollendung, spielte sie so hinreißend, daß sowohl der Hof, wie das kunstverständige, enthusiasmirte Publikum sie mit den reichsten Beifallsbezeigungen überschüttete. Der Würfel war nun gefallen, die Bahn vorgezeichnet, die Rangstufe, die sie einst einnehmen würde, ließ sich mit Bestimmtheit prognosticiren. Ihre Leistung in Beethovens Meisterwerke gewann ihr den Freibrief der Kunst für die ganze Welt — alle ihre Vorgängerinnen hatte sie in dieser Partie überflügelt; Auf-

fassung und Darstellung war ihr Eigenthum, ihre Schöpfung. Ihr Ruf war consolidirt, die Zukunft ließ seine ganze Größe ahnen. — Sie ging 1823 nach Berlin, wo das reizendschöne, reichbegabte Mädchen kein geringes Aufsehen machte. Dann folgte sie einem Rufe nach Dresden und hier reichte sie Carl D. die Hand. Die Dresdener Kunstfreunde ahnten damals noch nicht die werdende Bedeutsamkeit der jungen Frau; es wurden ihr sogar, da ihre Stimmmittel durch zwei schwere Wochenbetten geschwächt wurden, Gehaltabzüge gemacht und ihrem Gatten, um denselben zu fesseln, Zulagen bewilligt. Bald aber erholte sich das geschwächte Organ und erhielt seine frühere Vollkraft wieder, die sich im Verlaufe ihrer vollständigen Genesnng sogar steigerte. Obwohl von ihrem Gatten getrennt, blieb sie in ihrem dresdener Engagement, das, wie von Rolle zu Rolle ihre Bedeutsamkeit wuchs, ihre Größe sich entfaltete, ein immer brillanteres wurde. Von Dresden aus unternahm sie von 1828 an mehrere und weitere Kunstausflüge. Sie ging nach Berlin und sang mit dem brillantesten Erfolge; 1830 setzte sie Paris in die lebhafteste Bewegung; die Franzosen wurden durch die deutsche Künstlerin zugleich für deutsche Kunst enthusiasmirt; man erstümte die Plätze, wenn sie Fidelio, Donna Anna u. s. w. sang. Nach Deutschland zurückgekehrt feierte sie wieder in Berlin und auf den ersten Bühnen Deutschlands Triumphe. 1831 ging sie abermals nach Paris und 1832 nach London. Hier setzte sie auch das kältere britische Volk in Erstaunen und erhob es zu einem dort seltenen Grade von Begeisterung. Sie sammelte Lorbeerkränze und Schätze. 1833 berief man sie zum 2. Male nach London. Von 1834 an feierte sie durch Deutschland, Oestreich und Rußland eine fortlaufende Reihe von Triumphen. Seit ihrem letzten Aufenthalte 1837 in der Themsestadt ist sie — einzelne Ausflüge zu Gastspielen in Bréslau, Hamburg u. s. w. ungerechnet, in ihrem dresdener Engagement beständig geblieben. — Seit einem Zeitabschnitte von zehn Jahren ist Wilhelmine S.-D. die größte deutsche Sängerin und jetzt noch behauptet sie unbestreitbar die Rangstufe, welche sie eingenommen. Gleichzeitig mit ihr, oder im Verlaufe ihres artistischen Consulats, traten Talente ersten Ranges in Deutschlands auf, Namen von gefeiertem Klange, von welchen wir nur die Sonntag, Heinefetter, Fischer-Schwarzböck, Schätzel, Lutzer und Löwe nennen wollen, doch behielt Wilhelmine S.-D. uneingeschränkt den Thron, den ihr eben so eigene Machtvollkommenheit, weil Bewußtsein und Verdienst, als auch die Zustimmung der Nation angewiesen. Keine ihrer Rivalinnen hat — mit Ausnahme der Sonntag etwa — mit gleichem Erfolge an der Seine und Themse Triumphe

gefeiert, die zugleich Triumphe deutsch-nationaler Kunst waren, weil die fremde Nationalität darin das Objective und darum Vollendete erkannte und pries. Die D. wurde so die Repräsentantin des deutschen dram. Gesanges vor den Areopagen des cultivirten Europa's; sie hat der deutschen Kunst europäische Geltung verschafft. Es ließe sich ihr, gehörte die Ungher nicht ihrer Kunstbildung und Kunstschöpfung nach Italien an, nur diese als gleichgroß entgegenstellen; von einem Vergleiche kann aber bei zwei so verschiedenen Richtungen nicht die Rede sein. Die Ungher ist die erste dram. Sängerin des ital. Genres, die Schröder bleibt die des deutschen. Wenn man versucht würde, die Qualitäten abzuwägen, so wäre die D. noch mehr als die Ungher; sie ist durchaus Genie, productives Genie; die Ungher ist ein mächtiges Talent voll Geist, Verstand, Fleiß, Perception. Beider Auffassung und Ausführung ist großartig; nur geht Jede von einem andern Wege aus. Die D. schafft häufig im Momente, die Ungher durchdringt erst den gegebenen Stoff, bevor sie ihn zur Ausführung bringt. Doch es soll hier nicht zu Vergleichen kommen und mehr darüber im Art. Ungher gesagt werden. — Selbst in der Zeit, als die unvergeßliche Malibran lebte, und vom Vesuv bis zur Themse einen Triumphzug feierte, an welchem Nationen Theil nahmen, wurde der Name S.-D. nicht nach jenem der Malibran genannt, sondern neben demselben. Wenn es wahr ist, daß die Stimmmittel unserer Sängerin, die im Grunde nie zu den allerglänzendsten gehörten, in den letztern Jahren etwas gelitten, so ist dieser Umstand eben ein Triumph des Genies, da die bisherigen Erfolge der Sängerin sie auch nicht um eine Linie von ihrer künstler. Höhe eben so wohl, wie von der der Anerkennung herabzubringen vermochten. Die dram. Gebilde sind das geworden, was ein Gemälde von Raphael, was eine Statue von Praxiteles ist. In der deutschen dram. Gesangskunst hat die D. eine Periode begründet, von welcher an ihre Nachfolger immer rechnen müssen. Sie hat — und der Kunstwelt kann dies nur lieb sein — Nachahmerinnen gefunden; aber kein Talent mit ähnlicher Befähigung, keine selbstschöpferische Kraft in gleicher Sphäre und mit gleichen Mitteln. Die Natur hat freilich diesem Genius mit verschwenderischer Hand eine Form gegeben, die seinem innern Reichthume entspricht: Adel der Gestalt, natürliche Plastik, Schönheit des Antlitzes, Mimik für alle Seelenzustände, Allmacht des Auges, unerschöpfliche Modulation des Sing- wie Sprechorgans. — Wer die Donna Anna, den Fidelio 2c. dieser Frau vor ein Paar Jahren gesehen, mußte glauben, in dieser unerreichbaren Leistung habe das Genie seine Kräfte all' erschöpft, sie seien

sein Culminationspunkt. Da tritt Meyerbeer mit seinen Hugenotten auf, und diese Frau stellt als Valentine ein Gebilde hin, gleich groß, wo nicht größer, als die vorhergegangenen! Ward sie nicht für die Darstellungen des Romeo, der Norma und der Somnambula ꝛc. von Bellini ein Prototyp aller deutschen Schauspielerinnen? Das eben ist der Triumph des Genies, daß seine äußern Mittel wohl der Zeit erliegen können, nicht aber sein geistiger Fond. Ohne Gesang, blos durch die Macht der Rede wäre die D. eine große dram. Künstlerin, ja sie wäre es auch ohne Rede, blos durch mimisch-plastische Darstellungen. Man glaube nicht, daß ein Genie zu verwüsten ist, nur das Talent ist es; das härteste Krystallglas nutzt sich ab, wird geblendet an seiner Fläche, der Demant nie. So hat die D. ihre Phase keineswegs durchlaufen, ihre schöpferische Kraft gebärt immer; die Dichtkunst gebe ihr nur einen Vorwurf, deute einen Charakter und Situationen an: wir wollen sehen, wie das wunderbare Weib von Neuem ein gigantisches Gebilde ins Leben ruft. Dies sind nicht geniale Würfe ins Unbestimmte hinein; nein, die Schaffung ist mit Selbstbewußtsein gepaart, die Lösung ist keine fragmentarische, sie bildet ein Ganzes. — Rellstab, der sie mit der Schechner und Sonntag zusammenstellt, sagt von ihr: „Sie ist nicht so reich an Gaben, als jede der beiden Andern, denn an Macht des Organs steht sie eben so tief unter der Schechner, als an Lieblichkeit und Biegsamkeit desselben unter der Sonntag; dennoch ist ihre Stimme, besonders in keiner zu hohen Region, schön zu nennen, obwohl sie des eigentlichen Metalls entbehrt. Dagegen aber besitzt sie eine hinreißende Intensität des Ausdruckes, und die Sängerin weiß dieselbe in einem Grade zu benutzen, wie jetzt keine andere außer ihr. Einzig und fast ganz unerreicht, viel weniger übertroffen, ist sie in ihrem plastischen Spiele und im mimischen Ausdruck. Hier haben die Anweisungen der Mutter, verbunden mit der schöpferischen Kraft ihres eigenen Genius, ihr einen Reichthum der Mittel eröffnet, der unerschöpflich zu sein scheint. Mit einer bisher nicht gekannten Schärfe des künstlerischen Blicks durchdringt sie jede Rolle und erspäht den Moment, wo sie dieselbe auf den Gipfel der Wirkung heben soll. Mit Sicherheit erkennt sie den Wendepunkt des Sieges und erringt ihn so zuverlässig, wie der Adler, der sich mit mächtigen Schwingen auf die Beute losstürzt. In einem unglaublichen Grade besitzt sie Selbsterkenntniß. Auf ein Haar hin weiß sie, wo ihre Mittel nicht ausreichen und sie gestaltet durch ihre Auffassung und Durchführung eines Charakters immer ein vollendetes Ganze, ein Lichtbild, so daß im Augenblicke seiner Culmination alle ihre Mächte auf einen Punkt wirken. Daher ist die Spitze

ihres Erfolges auch nicht immer da, wohin andere Künstler sie legen würden und mußten, jedenfalls aber immer im Mittelpunkte ihres Gesammtwirkens." — Ihre Meisterleistungen neuerer Zeit sind: die Somnambula, Norma, Valentine; diese, wie ihre frühern Gebilde: Fidelio, Euryanthe, Donna Anna, Vestalin, Desdemona, Rebekka, Emmeline, Romeo ꝛc. stehen unerreicht da. — Ihre schöne Gestalt ist ebenmäßig, voll, edel gehalten in jeder Bewegung, ihr Antlitz frei, sanft, lieblich, ergreifend im Schmerze; die Augen voll Geist, ein wechselnder klarer Spiegel jeder innern Erregung. Ihr ebenmäßiger Bau läßt sie in männlicher Kleidung überaus reizend erscheinen. — Wie es einer genialen Frau wohl zukömmt, so überträgt sie ihre künstler. Freiheit zuweilen nach Laune und Geschmack ins Privatleben; doch ist sie weit entfernt von jeder Bizarrerie, von aller eitlen Prunksucht, von allem hochfahrenden Primadonnawesen. Bei all' ihrer Größe ziert sie Bescheidenheit, Wohlwollen, Mildthätigkeit. Stets war sie bereit, arme Kunstgenossen entweder durch baares Geld, oder ihre Leistungen in Concerten, Benefizen ꝛc. zu unterstützen. — Keine verwandte Kunstsphäre ist ihr fremd geblieben, jede neue Erscheinung der Poesie oder der bildenden Kunst nimmt ihr Interesse lebhaft in Anspruch. — Ueberaus reichhaltig ist ihr Album, ihre Briefsammlung, in welcher sich neben Worten der Anbetung und Huldigung, die der Anerkennung und Würdigung vieler der ersten Geister Deutschlands, Frankreichs und Englands befinden. Die Zahl der Kränze, welche ihr Geschmack und Enthusiasmus gewunden, ist Legion; der Kranz, den sie sich in der Erinnerung aller Kunstbegeisterten und Kunstverständigen durch ihre Gebilde gewunden, ist unverwelklich. 4) (Philipp Eduard), Bruder von D. 2., geb. 1801 zu Berlin, widmete sich, wie seine Brüder, nach langem Kampfe mit den widerstrebenden Eltern der Bühne und zeichnete sich schon früh durch eine schöne Baritonstimme aus; seine musikalischen Studien machte er unter Zelter. 1819 trat er zuerst, aber ungenannt, in Berlin in Glucks Alceste, dann mit entschieden günstigem Erfolge als Masetto im Don Juan auf und wurde in Folge dessen beim Hoftheater angestellt. 1822 unternahm D. eine Reise nach Leipzig, Dresden, Kassel und Frankfurt a. M. Hier machte er Schelble's Bekanntschaft, dem er, wie er selbst gesteht, hinsichtlich seiner Gesangsausbildung mehr verdankt, als den Meistern, die sich vorher Jahre lang mit ihm beschäftigt hatten. Später besuchte er noch Wien, um die dort durch Barbaja zusammengesetzte ital. Oper kennen zu lernen. So bildete sich Eduard D. immer mehr zu einem kunstgerechten Sänger aus. Wenn auch seine Stimme nicht zu den Phä-

nomenen gehörte, so interessirte Eduard D. doch durch seinen delicaten, fein nüancirten und wohl durchdachten Vortrag. Ohne Genie zu sein, hatte er sich für die verschiedensten Gesangspartien ausgebildet, und er sang neben dem Orest in der Iphigenia, dem Mahomed in der Belagerung von Korinth und dem Templer in Marschners Oper, mit gleichem Beifall auch den Figaro Mozarts und Rossini's und den Masetto im Don Juan. In der Rolle des Templers, welche vielleicht seine ausgezeichnetste musik. Leistung war, erlitt er 1834 durch zu große Anstrengung, bei schon eingetretener Heiserkeit, eine so große Einbuße der Stimme, daß er seitdem ganz in das recitirende Rollenfach, wofür er schon früher Talent gezeigt, übertrat. Besonders wichtig ist für ihn das Jahr 1836, wo er den Narren im König Lear und den Marquis Posa spielte, mit seinem Lustspiele „die Gunst des Augenblicks" debütirte und Shakspeare's Richard II., worin er die Hauptrolle übernahm, auf die Bühne brachte. 1839 machte er eine Reise nach Paris, deren interessante Resultate er in seiner Schrift „Briefe aus Paris" (Berlin, Jonas, 1840) niederlegte. Hier las er auch den Faust in einem Kreise deutschverstehender, oder doch für deutsche Literatur sich interessirender Franzosen vor — auch der berühmte Redner Berryer und Mounier waren darunter — und zwar mit um so größerm Glück, da diese Art, ganze Stücke mit Stimmveränderungen, Bewegungen und Mimik vorzulesen, deren Einführung wir Tieck verdanken, in Paris nicht gepflegt wird. Doch hatte v. Holtei schon vor D. diese Art von Recitirunterhaltungen einem auserwählten Kreise von pariser Gelehrten, hierunter Benjamin Constant, bekannt gemacht, weshalb einige von D. S. 212 gethane Aeußerungen zu berichtigen oder zu beschränken sein dürften. — Als Schauspieler bezeichnen D. viel Sinnigkeit im Auffassen, Gemüthserregtheit und doch bei alledem viel künstlerische, vielleicht allzukünstlerische oder künstliche Besonnenheit; D. ist kein genialer, sondern ein durch Gefühl geleiteter und durch Verstand und Kritik gebildeter Schausp.; daher reißt er selten hin, am wenigsten in heroischen Charakteren, eher noch in Rollen, wo jene moderne Gefühlsthätigkeit, welche durch conventionellen Brauch auf ein gewisses anständiges Maaß beschränkt ist, sich äußern darf; daher ist er trefflich in vielen Conversationsstücken der Prinzessin Amalia, z. B. als Oheim, ferner in dem Drama „Sie ist wahnsinnig", als Justizrath in Leutners Geschwistern ꝛc. Doch sind diese Rollen gerade diejenigen, welche gegenwärtig fast überall gut zu besetzen sind und wofür es eine Menge gleich guter Concurrenten giebt. Am originellsten ist D. in Maltiz's kleinem Drama „die Leibrente", überhaupt in allen Rollen, wo er gezwungen

ist, sein Selbst möglichst aufzuopfern für das, was er darstellt, und seine Stimme zu verändern, die etwas Dünnes, zu Gesangartiges hat, woher es geschieht, daß er in hochpathetischen Rollen, wie als Richard II., so richtig seine Declamation auch ist, keine Wirkung erzielt. Mehr schon ein Anderer als er selbst ist er z. B. als Papst Alexander in Raupachs Friedrich I. und als Narr in Lear, weshalb er auch in diesen Partien mehr genügt. Sehr trefflich ist er als Weislingen in Goethe's Götz. Von Vielen zu wenig anerkannt, von Andern in letzter Zeit wohl allzustark gefeiert, bleibt D. immer eine interessante Erscheinung; an redlichem Ernst, Eifer und Streben, wie an wissenschaftlicher Bildung, an Reinheit des Herzens und Sittlichkeitsgefühl erreichen ihn wohl nur Wenige. Seine Briefe aus Paris bezeugen seinen feinen Beobachtungsgeist und die Vielseitigkeit seiner Bildung. Als Operntextdichter schrieb er „die Kirmeß“, „Hans Heiling“ und „die Zigeuner.“ Hans Heiling wurde von Marschner componirt, die andern beiden von W. Taubert. Außerdem lieferte er das charakteristische Schauspiel „das graue Männlein“, das Lustspiel „die Gunst des Augenblicks“, welches im Ganzen nur unbedeutend ist und das sociale Charakterbild „die Verirrungen“, welches manche Verdienste hat. — 5) (Emil), Bruder von D. 2 u. 4, geb. 1804 in Berlin, sollte sich ebenfalls dem Kaufmannsstande widmen, war auch schon in die Lehre getreten, als mit aller Glut die Neigung zur dram. Kunst in ihm erwachte; sein Vater ertheilte ihm nach langem Widerstreben die Erlaubniß, zum Theater gehen zu dürfen und er reiste deshalb nach Braunschweig und betrat dort als Raoul in der Jungfrau von Orleans zum ersten Mal die Bühne. Mit unermüdetem Eifer begann D. seine neue Lebensbahn und alle Schwierigkeiten besiegte er mit einer unglaublichen Leichtigkeit. Er war mit einem schönen Körper und dem wohlklingensten Organ begabt, mit tüchtigen Kenntnissen und seltenen Fähigkeiten ausgestattet. In Braunschweig blieb er bis Ostern 1822 als Volontair unter der Leitung des Dr. Klingemann; da er aber keine genügende Beschäftigung finden konnte, ging er zum bremer Stadttheater über. Hier mußte er bald in der Tragödie, bald in der Oper sein Glück versuchen; die Natur hatte ihn mit einer schönen Stimme ausgestattet, und der Director überredete ihn, sich als Sarastro hören zu lassen, welche Partie er denn auch mit bestem Erfolge executirte. In Zeit von ungefähr 1 Jahre schwang D. sich in Bremen zum ersten Liebhaber und ersten Bassisten empor; dann verließ er Bremen, gastirte in Dresden, Hannover und Leipzig und nahm in der letztern Stadt ein vortheilhaftes Engagement unter Hofrath Küstner an. Von jetzt an entsagte er gänz=

lich den Opernpartien und bildete sich lediglich für das Schauspiel aus. In Leipzig vermählte er sich 1825 mit Doris Böhler (s. D. 6). 1828 ging D. mit seiner Gemahlin zum magdeburger Theater, wo er jedoch nur 8 Monate weilte und dann eine Anstellung an der hamburger Bühne antrat. Der Director Schmidt erkannte bald das schöne Talent D.'s und unterstützte ihn mit wahrhaft väterlichem Rathe. Sowie in der hohen Tragödie Schmidt ihm als Lehrer diente, so stand in der Comödie Lebrun ihm als Musterbild vor und so war es Hamburg, wo D. seine dram. Bildung eigentlich vollendete. Nach 2jährigem Aufenthalt verließ D. Hamburg, eine dauerhafte und glückliche Stellung bei der dresdner Hofbühne annehmend und seit 1831 bekleidet D. das Fach eines ersten Liebhabers und Helden in Dresden. — Durch Gastspiele in Berlin (5mal), Wien (2mal), Hamburg (2mal), Weimar, Hannover, Leipzig (mehrere mal) u. s. w. ist D. in ganz Deutschland bekannt geworden und hat sich überall des Beifalls im höchsten Grade zu erfreuen gehabt. Seine bedeutendsten Rollen sind: Hamlet, Tasso, Orest, Enzio, Posa, Gaston u. s. w. im Trauerspiel; im Schauspiel: der Spieler, Philipp Brok u. s. w.; im Lustspiel: Don Cäsar (Donna Diana), Gluthen, Richard Wanderer u. s. w. Leider aber hat er die Manie, Alles spielen zu wollen, was glänzend und effectreich ist und verkennt dadurch oft seine Sphäre: so z. B. spielt er zum Jubel der Gallerie den 100jährigen Greis und liefert darin eine seiner Bedeutung unwürdige, jedem Gebildeten unerträgliche Carricatur. — D. besitzt viel Wärme und feuriges Leben, die treueste Wahrheit in der Darstellung, die glühendste Phantasie in der Auffassung der Charaktere und ausgezeichneten Geschmack bei deren idealistischen Ausschmückung. Sein Spiel zeigt den denkenden Künstler in allen Nuancirungen; nirgends erblickt man Uebertreibung oder angewohnte Manier. Seine Sprache ist weich und überaus wohlklingend, seine Haltung ist stets edel und männlich, kurz Alles vereinigt sich bei ihm zu einem Künstler ersten Ranges. Die am meisten sich für ihn eignenden Rollen sind die ideal gehaltenen weichen Charaktere, wie Hamlet, Tasso, Correggio und vor allen Posa; in letzterer entfaltet er seine Künstlernatur auf das Entschiedendste und Glänzendste. — 6) (Dorothea geb. Böhler), 1805 zu Cassel geb., wurde schon im zartesten Alter von ihren Eltern, die in Frankfurt bei dem Theater angestellt waren, für die Bühne bestimmt. Der Vater übernahm selbst ihre Ausbildung, wurde jedoch zeitig dem Zöglinge entrissen. 1816 verließ die Mutter mit ihr und der ältern Schwester (Mad. Genast in Weimar) die frankfurter Bühne und ging nach Prag, wo Doris D. in Kinderrollen die Bühne betrat. 2 Jahre später traten

beide Schwestern von dem prager Theater ab und begaben sich nach Leipzig. Hier entwickelte sich ihr Talent immer mehr; außer den jugendlich muntern Rollen im Schauspiel, wurde sie auch als Soubrette in der Oper beschäftigt, wozu die Natur sie mit einer lieblichen Stimme ausgestattet hatte. In kurzer Zeit gelang es ihr, sich die Gunst des Publikums zu erringen und bald hielt man sie für eines der besten Mitglieder dieser Gesellschaft. 1825 vermählte sie sich mit dem Vor. und folgte ihrem Gatten nach Magdeburg und Hamburg, wo sie Auszeichnungen erfuhr, wie sie nur einer wahren Künstlerin zu Theil werden. Auch in Dresden schätzte man nicht minder ihr künstler. Verdienst, welche Anerkennung sie sich bis auf den heutigen Tag ruhmvoll erhalten hat. — Durch Gastspiele in Wien, Stuttgart, München, Darmstadt, Berlin, Weimar u. s. w. ist ihr Ruf als eine ausgezeichnete Künstlerin genug begründet worden, überall überhäufte man sie mit den Beweisen aufrichtiger Würdigung ihrer Kunst. — Mad. D. besitzt ein geschmeidiges, höchst angenehmes Sprachorgan, wenig durchgreifende Kraft, dafür aber vielen Schmelz; die naiven Rollen und sentimentalen Charaktere sind die geeignetsten für ihre Individualität; jede ihrer Bewegungen ist ausdrucksvoll und natürlich. Vorzüglich glänzt sie im Lustspiel, wo sich überall Wahrheit und Natürlichkeit in ihren Darstellungen zeigt.

(Z. F., R. B., C. H..n., H. M. u. J. H.)

Diablerie (franz.; Techn.), Teufeleien, eine Art mittelalterlichen Schauspiels, worin Teufel auftraten; zu einer großen D. gehörten wenigstens 4 Teufel. (B.)

Diadem (Gard.), 1) so v. w. Binde, Stirnbinde; besonders im Alterthum ein aus Wolle oder Seide gewebtes Stirnband, vorne auf der Stirne breit, hinten schmal; es wurde so um Stirne und Schläfe gewunden, daß die beiden Enden hinten zusammengeknüpft auf dem Halse ruhten. Das D. wurde zuerst dem Bacchus als Attribut beigelegt; später ertheilte man es auch andern Gottheiten und den Königen; die macedonischen Herrscher, die persischen und auch die röm. nahmen es als Zeichen ihrer Würde an. Das D. aufs kostbarste mit Perlen und Edelsteinen geschmückt und von Metall gefertigt, erhob sich in der Mitte der Stirn und wurde immer schmäler, je weiter es den Kopf umfaßte. Selbst als die Kronen schon zum Hauptschmuck der Könige geworden waren, behauptete das D. noch seine Stelle, indem es Anfangs den untern Theil der Krone ausmachte. Jetzt ist das D. ein beliebter Schmuck der Damen; nicht nur ein mit Steinen und Perlen besetztes oder auch einfaches metallenes Stirnband, sondern jeden andern Haarschmuck, der die Stirn umschlingt, nennt man D. (E. G.)

Dialect, Mundart. Was wir schon in dem Art. Aussprache erwähnt, die große Verschiedenheit nämlich, welche in dieser Hinsicht auf den deutschen Bühnen gefunden wird, tritt besonders da störend entgegen, wo sich Schausp.' aus verschiedenen Provinzen Deutschlands zusammenfinden. Schroff gegenüber stehen sich in dieser Hinsicht vorzüglich die süd- und norddeutschen Bühnen. Obgleich die Tragödie und das höhere Schauspiel das edlere, reine Sprechen als Lebensbedingung verlangen, so findet man doch nur allzuhäufig das Vorklingen eines bestimmten provinziellen D.es. Dies stört zwar nur den Fremden, oder bei Gastdarstellungen das Publikum, aber dann auch um so empfindlicher. Wie sich der wienerische und berlinische Volksd. scharf unterscheidet, so auch in geringerem Grade das Hochdeutsch beider Städte, wenn auch hier weniger der Ton als die weichere oder härtere Aussprache einzelner Buchstaben die Verschiedenheit erzeugt. Es sei daher das eifrige Bestreben jedes Schausp.s sich möglichst von dem D. seines Geburts- oder Erziehungslandes loszumachen, selbst wenn er in diesem als Darsteller fortwirkt. Die Erfahrung lehrt leider, daß ein vollkommnes Ablegen jeden D.s unmöglich ist und stets ein Anklang an die frühesten sprachlichen Eindrücke des Künstlers erinnern wird; was besonders bei Oestreichern, Sachsen, Brandenburgern und Schwaben der Fall ist. So unangenehm der D. in edler gehaltener Rede auch wirkt, so vortheilhaft ist er dem Eindruck des Localen. Wer kennt nicht die wiener, berliner, hamburger und frankfurter Localstücke, die eben nur im D. ihr Element finden? Frankreich und England haben wohl Charaktere mit D.en, aber keine so durchaus verschiedenen provinziellen D.-Stücke als Deutschland: denn die pièces grivoises der kleinern pariser Bühnen bewegen sich nur in pariser Patois. Sehr vortheilhaft für den komischen Schausp. ist sowohl das natürliche Talent zur Nachahmung der verschiedenen deutschen und fremdländischen D.e, als, wo dieses Talent nicht von Natur vorhanden ist, das Studium derselben. Der Engländer, Franzose, Italiener und Slave spricht das Deutsche sehr verschieden aus und eine fortgesetzte Beobachtung führt hier den Schausp. bald auf das Wesen dieser Verschiedenheit, deren nähere Auseinandersetzung wir aus Mangel an Raum übergehen müssen. Unter den deutschen D.en sind besonders zu beachten: der jüdische, der märkische (Bornemann's Gedichte), der niederdeutsche (mecklenburgisch-hamburgisch-pommerisch), der westphälische, der sächsische, berlinische, schlesische, schwäbische, wienerische (Castelli's Gedichte), der tyrolerische, schweizerische, baierische, nürnbergische (Grübel's Gedichte) und frankfurtsche. Die Verschiedenheit dieser D.e beruht aber nicht allein auf

der Aussprache, den Tönen, den Abkürzungen, Vor- und Nachsylben; sondern auch auf ganzen Redensarten, den Provinzen eigenthümlichen Wörtern und dem ganzen Bau der Rede. In Hinsicht der Befähigung zur Nachahmung so verschiedener D.e lassen sich die norddeutschen in ihrer Gesammtheit und eben so die süddeutschen leichter von demjenigen erlernen, der einen derselben spricht — und selten wird ein Berliner das treuherzig naive der nürnberger Mundart oder ein Schwabe das trockne, witzige, schnarrende und beißende des berliner Volksd.s gelungen nachbilden können. (L. S.)

Dialog (Aesth. und Techn.), Gespräch, Unterredung, Wechselrede; ein ursprünglich griech. Wort, steht in der dram. Dichtung dem Monolog, Selbstgespräch gegenüber und bildet den größten Theil derselben. Die Bedeutung als Redeparthie im Gegensatz zu dem musikal. Theil einer Oper ist zwar in der Bühnensprache einheimisch geworden, hat aber keine Begründung, eben so wenig als der ähnlich gebrauchte Ausdruck: Prosa. Der D. im Drama ist also die Unterredung zweier oder mehrerer Personen auf der Bühne und bringt den Charakter der dargestellten Personen im Verhältniß zum Fortschritt der Handlung zur Anschauung. Gewöhnlich sind es verschiedene Charaktere und in verschiedenen Gemüthszuständen, die sich unterreden, daher die nothwendige Lebendigkeit und die dem Leben abgelauschte Raschheit der Rede und Gegenrede. Ein Stocken des D.s ist seiner eigenthümlichen Bestimmung nach unwahr, der Charakter des Redenden müßte denn Pausen, Nachdenken, Zögern bedingen. Wo also das Gegentheil nicht charakteristisch ist, sei der D. fließend, was besonders durch rasches Einfallen und rasche Gegenrede erreicht wird. Dahin gehört vorzugsweise das Einfallen. Irrig hält man das rasche und natürliche Einfallen für schwierig, gerade entgegengesetzt ist es nur das natürliche und wahre Aufhören der Rede des Einen in dem Augenblick, wo der Andere einzufallen hat. Der sorgsame Schausp. wird einen Satz, den er abzubrechen hat, beim Studieren der Rolle folgerecht weiter denken und dem Sinne des abgebrochenen Satzes entsprechend in Gedanken ausreden. Geschieht dies nicht, so wird die plötzlich aufhörende Rede immer eingelernt erscheinen und wenn der Mitunterredner noch so rasch einfällt. Man beobachte das Leben; immer wird man die letzten Worte einer Rede noch undeutlich hören, wenn auch ein anderer sie schon unterbrochen. Dies sei Regel auf der Bühne. Man spreche mit den Gedanken, mit dem Auge, mit den Händen den angefangenen Satz aus, so wird das Aufhören der lauten Rede durch die Unterbrechung des Mitunterredners natürlich erscheinen. Wichtig ist dies besonders da wo Apartes (s. Bei Seite) die Rede unterbrechen. Auch

hier liegt die Schwierigkeit nicht in dem zur rechten Zeit eintretenden aparte, weil sich dies ganz mechanisch nach dem Laut des Stichwortes gestalten läßt, sondern in der Pause, die der Redende machen muß, um dem aparte Gelegenheit zu geben, verstanden zu werden. Sind die apartes kurz, die Rede aber bedeutsam, so ist es oft zu empfehlen, daß beide zugleich sprechen, was dem D. eine große Frische und Wahrheit gibt. Nichts erscheint unnatürlicher, als das hörbar absichtliche Anhalten einer Rede, nur um einer Zwischenrede Raum zu geben. So besteht der gute D. in dem genauen Anschmiegen der Rede an die Gegenrede und nirgends macht sich mangelhaftes Lernen so fühlbar, als beim Einfallen oder Unterbrechen. Der Dialog soll das augenblickliche Product der Gedankenfolge, des Seelenzustandes, des Conflicts verschiedener Charaktere sein; daher trage er auch das Gepräge der Augenblicklichkeit. Vernichtet wird die Wahrheit des D.s durch Unaufmerksamkeit einer auf der Scene anwesenden Person, durch stummes Spiel der Nebenpersonen, welches die Aufmerksamkeit zur Ungebühr von den Handelnden und Redenden abzieht, endlich durch starre Unbeweglichkeit in der Stellung oder zu große Unruhe in der Bewegung. Hier muß das Leben Lehrer sein, alle Bühnenconvenienzen stehen diesem nach. (L. S.)

Diamant, dieser leuchtende, strahlende Körper wurde von älteren Mineralogen zu den Quarzen und reinsten Kieseln gezählt; es erwies sich aber bald, daß er trotz seiner Härte im Schmelztiegel verflüchtigt und unter die verbrennlichen Stoffe gehöre. Neuere Chemiker halten ihn für verdichteten Kohlenstoff; daher die mährchenhaften alchimystischen Versuche, aus Kohle D.en zu machen. Im rohen Zustande ist der D. mit einer erdartigen Rinde umgeben und erst durch das Schleifen erhält er den feenhaften Schimmer, welcher nebst der Größe den Werth bestimmt. Der D. vom reinen Wasser, d. h. der durchsichtigste, ist der kostbarste; die ins Gelbe, Rothe, Blaue und Grüne spielenden sind am wenigsten geschätzt. Am vorzüglichsten sind die orientalischen oder asiatischen D.en, die sich in den reichen Minen von Golconda, Visapur, Drino auf Borneo und im Sande der Flüsse finden. Die brasilianischen haben weit geringern Werth und am unbedeutendsten sind die böhmischen und sächsischen. Die geschliffenen D. erhalten die Namen: Tafelsteine, Dicksteine, Rosetten und Brillanten. Letztere sind die theuersten, indem sie unten und oben erhaben mit feinen, sternartigen, zusammenlaufenden Flächen geschliffen werden. Die Rosette ist unten glatt und eben wie der Brillant, der Tafelstein unten und oben abgeplattet und zeigt an den Seiten Facetten; der Dickstein desgl., nur ist er, wie schon sein Name andeutet,

dicker. Den D. sieht man selten ohne Folie von Silber gefaßt; nur besonders schöne und große Steine sind mitunter à jour, d. h. ohne Unterlage gefaßt. Frankreich zählt zu seinen Kronschätzen jenen berühmten D., welchen der Herzog von Orleans während der Minderjährigkeit Ludwigs XV. käuflich an sich brachte; seinem Besitzer zu Ehren wurde er Regent genannt; er hat an Werth 12 Millionen Livres und wiegt 136 Karat, nur der des Großmoguls, welcher 279 Karat wiegt, übertrifft ihn. Die Kaiserin Catharine II. von Rußland erkaufte den 3. in der Größe eines Taubeneies mit 2,250,000 Livres und 100,000 Livres Leibrenten. Auch die Krond.en des grünen Gewölbes zu Dresden sind bemerkenswerth. Ueber die Anwendung des D. auf der Bühne s. den Art. Böhmische Steine. (E. G.)

Diana (Myth.), die Artemis der Griechen, die aus dem Orient stammende Mondgöttin; daher die Schwester Apollos (s. d.), des Sonnengottes, um einen Tag früher als er auf Ortygia geb. Sie galt auch als Schutzgöttin der Gebärenden und hieß in dieser Eigenschaft bei den Griechen Ilithyia, bei den Römern Lucina. In jener Eigenschaft wird D. mit Selene verschmolzen (Luna bei den Römern). Ihre hieher gehörigen Attribute sind die Mondsichel als Kopfschmuck; in der Hand die Fackel. Der Einfluß des Mondes auf Zeitbestimmung, Wachsthum ꝛc. ließ sie mit der gleichfalls mit der Fackel versehenen Hecate, ja selbst mit der Proserpina identifizirt werden. In dieser Eigenschaft trägt sie zugleich Pfeil und Bogen, mit denen sie den Weibern einen raschen und sanften Tod bereitet, die sie aber auch oft als Werkzeuge des Zorns und der Rache anwendet. Pfeil, Bogen und Köcher (sämmtlich von Gold), wurden auch auf das Waidwerk gedeutet, D. als dessen Vorsteherin verehrt und außer jenen Waffen noch mit dem Jagdspieße begabt; übrigens aber stellte man sie auch häufig, wie den Apollo, gänzlich unbewaffnet in leichter, kurzer, zur Jagd aufgeschürzter Kleidung dar; bald fahrend, von ihren 4 Lieblingshirschen gezogen, bald auf einem Hirsche reitend, bald im Laufe umgeben von Nymphen oder Oreaden, unter denen sie durch hohen und schlanken Wuchs und unbefangene Haltung hervorragt, die strengste Zucht hinsichtlich der jungfräulichen Keuschheit übt, deren Gelübde sie selbst geleistet. Völlig verschieden von der griech. Artemis, wie von der röm. D. ist die D. von Ephesus, eine rein orientalische Naturgottheit von abenteuerlicher Bildung. Bei den Griechen galt als eine der besten Darstellungen D.s die des Praxiteles; von den noch vorhandenen zeichnen sich aus die capitolinische, die in der Villa Albani und das Basrelief in der Villa Medici (Apollo und D.). (F. Tr.)

Diatonisch (Musik), wörtlich von Ton zu Ton; daher d.es Klanggeschlecht die 7 Tonstufen von c bis h, wie sie unser Tonsystem hergestellt hat. Je nachdem bald von diesem, bald von jenem Tone angefangen und durch Erhöhung oder Erniedrigung einzelner Töne das richtige Stufenverhältniß hervorgebracht wird, entstehen die verschiedenen Tonarten (dur und moll). Die d.e Tonleiter ist also die Darstellung aller 7 Tonstufen ohne Auslassung oder Verdoppelung eines Tones und eine d.e Tonreihe, Tonfolge eine solche, in der nur die Töne der Tonart, keine fremden gebraucht werden. Schon die Griechen bauten ihr Musiksystem auf die Regeln der Diatonik und seit die Cultur der Musik wieder erwachte, ist sie die Grundlage unseres Systems. Vergl. chromatisch. (7.)

Dibdin 1) (Charles), 1748 geb., war Theaterdirector, dram. Dichter, Componist und Schausp.; er betrat die Bühne schon im 15. Jahre und glänzte lange Zeit an den Theatern Londons, wo er auch als Sänger beliebt war. Das unter dem Namen Circus bekannte Theater wurde für ihn und auf seine Veranlassung erbaut und er ließ als charakteristischen Sinnspruch für die Leistungen: Vive la bagatelle über den Eingang schreiben. 20 Jahre trieb er hier sein Wesen, dann zog er, als sein Ansehn plötzlich schwand, in allen kleinen Städten umher und gab seine unten näher bezeichneten Unterhaltungen. Auch nach Indien wollte er, um sein Glück zu versuchen, doch unterblieb die Reise und er kehrte 1788 nach London zurück. Die Anzahl seiner dram. Werke beläuft sich gegen 100, unter denen die Opern: the deserter, 1792, the watermann und the Quaker den größten Beifall erhielten. Er ist Erfinder einer neuen Gattung von öffentlichen Unterhaltungen, die aus Musik, Gesängen und Declamation bestanden und wußte durch seine patriotischen Gesänge bei vorkommenden Gelegenheiten so günstig auf das Volk zu wirken, daß ihm die Regierung eine Pension von 200 Pf. St. zukommen ließ. Außer seinen dram. Werken hat er noch Romane, Gedichte und andere Werke geschrieben und st. 1814. 2) (Charles) und 3) (Thomas), Söhne des Vor., schrieben für das londoner Theater, dessen Mitbesitzer sie waren, eine große Anzahl kleiner Stücke und Gelegenheitsgedichte. (R. S.)

Dichtkunst (Aesth.), 1) die Versinnlichung u. Darstellung der Idee durch die Form des Wortes, die Schöpfung der productiven Phantasie; ein Gefühl, welches Ideale (s. d.) hervorzubringen und festzuhalten vermag, Begeisterung für diese in der Seele entstandenen Ideale und ein unwiderstehlicher Drang, dieselben darzustellen und in die Formen des Lebens zu kleiden, müssen sich vereinen mit einem ethischen

und ästhetischen Sinne und einer hohen Bildung, um den **Dichter**, den wahren Priester der D. zu bilden. Die D. faßt alle Arten der **Dichtung** in sich, deren man im Allgemeinen 4 annimmt: die lyrische Dichtungsart (das Lied, Madrigal, Sonnett u. s. w.), die didactische (das Lehrgedicht), die epische (das Heldengedicht) und die dramatische. Nur die letztere genauer zu erörtern, kann die Aufgabe unseres Werkes sein und dies geschieht in den Art.n: Aristoteles, Comödie, Drama, Lustspiel, Melodrama, Oper, Schauspiel, Tragödie u. s. w. (s. daher diese Art.). 2) so v. w. Poetik (s. d.). 3) (Alleg.). Die D. wird versinnbildet durch Apollo (s. d.) oder durch die Muse, eine weibliche Figur in griech. Gewande. Leyer und Lorbeerkranz sind ihre Attribute, auch werden die Werke classischer Dichter oft als solche benutzt. (R. B.)

Dickmachen des Gesichtes und des Körpers (Techn.), s. Schminken und Bauch.

Dictys (Myth.), s. Perseus.

Didäskalos und **Didaskälia** (a. Bühne). Bei den Alten das Verhältniß des Dichters zum Schausp.; der Dichter war D.: Lehrer, der Schausp. Discipulus: Schüler, weil die Dichter die Schausp. selbst einübten. Didaskalia bezeichnet also die Einübung der Stücke, mitunter auch die Stücke selbst. Auch die Schriften der Grammatiker, in denen bloße Theaternotizen über Zeit, Ort, Inhalt, Erfolg der Aufführung gegeben werden, heißen Didaskalia. (W. G.)

Didelot, ausgezeichneter Balletmeister und Schüler Daubervals; wirkte besonders bei dem kaiserl. Theater in Petersburg. 1816 reiste er nach Paris, wo sein Ballet: Zephir und Flora entschiedenes Glück machte. Denselben Erfolg hatte es 1817 in Berlin. Von dem Kaiser ehrenvoll pensionirt st. D. vor einigen Jahren in Rußland. (H....t.)

Dido oder **Elisa** (Myth.), entfloh, nachdem ihr Gemahl ermordet worden war, mit ihren Schätzen von Tyrus nach Afrika, wo sie Carthago gründete, indem sie die gekaufte Strecke Landes, die sie mit einer Ochsenhaut bedecken konnte, dadurch ungemein erweiterte, daß sie diese in kleine Riemchen zerschnitt. Der Gätuler König, Jarbas, begehrte sie zur Gemahlin; ihm zu entgehen bereitete D. einen Scheiterhaufen, auf dem sie sich erstach und verbrannte. Dieses tragische Ende motivrt Virgilius in der Aeneide durch D.'s Liebe zu Aeneas. Dieser, einer höhern Weisung gehorsam, verläßt D. heimlich und bringt sie dadurch zu Verzweiflung und Tod. (F. Tr.)

Dieppe (Theaterstat.), Hauptst. des Bezirks D. im franz. Departement Nieder-Seine, an der Mündung des Arques in den Canal, mit einem guten Hafen, Schiffsbau,

nicht unbedeutendem Handel und 21,000 Einw. — Erst seit 1825 hat die Stadt ein Theater, welches von Desaugiers (s. d.), dem ehemaligen Unternehmer des Vaudevilles zu Paris, begründet wurde. Unter seiner Direction hatte D. kurze Zeit eine stehende Bühne, jetzt wird es von reisenden Truppen blos zur Saisonzeit besucht.

Diericke (Otto Friedrich von), 1742 zu Potsdam geb., königl. preuß. Generallieutnant, schrieb das seiner Zeit oft gegebene Trauerspiel: Eduard Montrose, Königsberg 1774, neu aufgelegt Berlin 1787 und einige andere Werke. Er st. 1819 zu Schönberg bei Berlin. (R. S.)

Diestel, 1) (Johann Bernhard), geb. zu Braunschweig 1760, debutirte 1778, war 1786 bei der Böhm'schen Gesellschaft für das Liebhaberfach engagirt, spielte aber auch Rollen wie z. B. Franz Moor, mit entschiedenem Beifall; ging 1787 zur berliner Bühne, im nämlichen Jahr noch zur Großmann'schen Truppe nach Hannover und Braunschweig, wo er als Fiesco, besonders als Hamlet viel Glück machte und ihr mehrjähriges Mitglied blieb. 1798 finden wir ihn wieder beim breslauer, 1807 beim bremer und 1812 beim stettiner Theater, wo er Charakter- und Carricaturrollen, launige Alte u. dergl. spielte. 2) (Johanna Frieder. Helene Marie Jacobine, geb. Röggten), zu Rostock 1765 geb., folgte ihrem Gatten nach oben genannten Bühnen und starb bei der Großmann'schen Gesellschaft 1790. Sie theilte den Ruhm ihres Mannes und bei ihrem Tode beklagte man, eine vortreffliche Soubrette verloren zu haben. (Z. F.)

Diestler, 1) (Joseph Anton Thomas), geb. zu Wien um 1760, debutirte 1782, bildete sich als Schausp. und Sänger aus und betrat 1784 die berliner Bühne als Rainald im argwöhnischen Ehemanne mit Beifall. Er ging ab 1787, wechselte bis 1798 oftmals sein Engagement und starb in demselben Jahre. Bedeutender als er ist 2) (Christiane Mariane Regina, geb. Göbel), eine vorzügliche Sängerin. Geb. zu Berlin, debutirte sie daselbst 1786, nachdem sie schon früher ihren Ruf durch in ihrer Vaterstadt gegebene Concerte begründet hatte. Auch sie ging 1787 mit ihrem Manne zu verschiedenen Bühnen, trennte sich später von ihm und privatisirte zu Wien. (Z. F.)

Dieter (Christ. Ludw.), geb. zu Ludwigsburg 1757, widmete sich nach erhaltener Bildung auf der Karlsschule zu Stuttgart anfangs der Malerei, ging aber dann gänzlich zur Musik über. Für die Bühne schrieb er die kom. Opern: der Schulz im Dorfe, der Irrwisch, der Rekrutenaushub, das Freischießen, Laura Rosetti, Belmonte und Constanze, glücklich zusammen gelogen, die Dorfdeputirten, der Luftballon, Elisinde und des Teufels Lustschloß; Compositionen, die zu

ihrer Zeit außerordentliches Glück machten, denn D. wußte im eigentlichsten Sinne populär zu schreiben und kom. Scenen trefflich zu behandeln; auch sind seine Gesänge anmuthig und melodiereich. Er st. zu Stuttgart 1822. (3.)

Dietrich (Mad.), eine wackere, sehr beliebte Schauspielerin am Theater zu Pesth. Zu früh für die Kunst starb sie 1838 in dem blühenden Alter von 29 Jahren. Als Gattin und Mutter wurde sie eben so wie als Künstlerin geehrt und allgemein war daher die Trauer über ihren Verlust.

Dietrichstein (Graf Moritz von), geb. zu Wien 1775, widmete sich 1791 der militärischen Laufbahn, die er jedoch 1800 wieder verließ und nun ganz den Wissenschaften lebte. 1819 übernahm er die Intendanz der kaiserl. Capelle zu Wien und 1821 die oberste Leitung der beiden kaiserl. Hoftheater; Aemter, in denen er eben so viel Umsicht und Sachkenntniß, als Liebe und Eifer für die Kunst entwickelte und die unverkennbarsten Spuren seines segensreichen Wirkens hinterließ. 1826 wurde er Präfect der kaiserl. Bibliothek. (T. M.)

Dietzel (Johann Wilhelm), geb. zu Berlin 1747, debutirte 1775, war in den 80r Jahren ein sehr beliebtes Mitglied der Großmann'schen Gesellschaft, wie 1790—91 des hamburgischen Theaters unter Schröder's Direction und galt in damaliger Zeit für einen der vorzüglichsten Komiker. (Z. F.)

Diez (Ernst Friedrich), geb. 1805 zu Waldkirch im Breisgau. Schon in frühester Jugend entwickelte sich bei ihm eine umfangreiche Sopranstimme, die sein musikal. gebildeter Vater selbst zu bilden strebte und der Umstand, daß ein Geistlicher seiner Vaterstadt Declamirübungen einsetzte und kleine Schauspiele aufführen ließ, trug viel zu seinem Entschlusse, sich völlig der Kunst zu widmen, bei. Im 17. Jahre ging der Sopran des Knaben in einen Tenor über, D. bezog die Universität und war mit seiner schönen Stimme ein gern gesehener Gast bei Studentenversammlungen, Concerten und Kirchenmusiken. Nach dem Tode seiner Eltern ließ D. 1824 auf einer Ferienreise nach Stuttgart vom Capellmeister Krebs seine Stimme prüfen und reiste in Folge seines Urtheils 1825 nach Wien, wo Konradin Kreutzer ihm im Gesange Unterricht ertheilte und Düport, der Director der Hofoper, die fernere Ausbildung auf seine Kosten besorgen ließ. 1826 trat D. in einer Oper von Kreutzer: die lustige Werbung im Theater an der Wien zum 1. Mal mit Beifall auf. Die Oper mußte noch 3mal wiederholt werden, worauf er, von Düport beurlaubt, in Preßburg 9 Monate lang gastirte. Indessen löste sich die deutsche Oper in Wien auf, D. engagirte sich auf längere Zeit bei Director Stöger in Preßburg und zog mit diesem nach Triest, wo mit günsti-

gem Erfolg deutsche Opern und Schauspiele zur Aufführung gebracht wurden. 1827 ging D. an das königstädtische Theater in Berlin, verließ aber 1829 diese Bühne wegen des beschränkten Repertoirs und ging nach Mannheim, wo er gleich nach der 1. Gastrolle ein Engagement abschloß, vor dessen Antritt er jedoch erst noch in Freiburg Gastrollen gab. Während des Engagements in Mannheim gastirte D. in Carlsruhe, Darmstadt, Frankfurt, Mainz, Wiesbaden und Freiburg, wo er sich 1832 verheirathete. Nach 2 Jahren verließ er, einem glänzenden Ruf nach München Folge leistend, Mannheim mit schwerem Herzen und das dortige Publikum sah ihn sehr ungern scheiden. Im März 1837 trat er sein Engagement in München an und auch hier hat sich derselbe sowohl durch seine klangvolle, überaus weiche und biegsame Stimme, wie durch sein angenehmes Spiel in der Gunst des Publikums zu erhalten und ein umfangreiches Repertoir zu sichern gewußt. Neben dem dram. Gesange übte D. von jeher mit gleicher Leidenschaft den Liedergesang, wozu er namentlich in Wien schon durch Kreutzer unterstützt und durch die nähere Bekanntschaft mit Lachner und Schubert wieder angeregt worden war. In Concerten tritt er auch jetzt noch häufig und stets mit Beifall auf. (Rnd. Mf.)

Dijambus (griech. Poet.), s. Versfüße.

Dijon (Theaterstat.), Hauptstadt des Bezirks D. im franz. Departement Coté=d'or, an der Ouche und Suzon, ehem. Hauptst. des Königreichs Burgund, mit 22,000 Einw. D. hat ein dürftiges unscheinbares Theater, in welchem die für das Arrondissement privilegirte Truppe gewöhnlich die Wintermonate spielt.

Dike (Myth), eine der Horen (s. d.).

Dilettant. Ein Wort, ital. Ursprunges, bedeutet Kunstfreund, Kunstliebhaber, oder Liebhaber irgend einer Kunstfertigkeit, ohne diese zum Gewerbe zu machen. Das Vergnügen an einer solchen oder die Beschäftigung damit, wird mit **Dilettantismus** bezeichnet und setzt meist einen hohen Grad von Wärme und Kunstempfänglichkeit voraus, steht indessen eigentlicher Meisterschaft und Kennertiefe gewöhnlich entgegen. Wäre der Schauspielerstand nicht zugleich mit einem Preisgeben der Persönlichkeit verknüpft und müßte der auf der Bühne Erscheinende nicht dem öffentlichen Urtheil sich aussetzen, so würde keine Kunst, kein Wissen so viele D.en zählen, als eben die Schauspielkunst (s. Liebhabertheater). Glücklicherweise ist mit dem Dilettantismus auf der Bühne nichts zu erreichen, denn diese verlangt vollständige unbedingte Hingebung und nimmt alle Kräfte in Anspruch. Hin und wieder versuchen sich junge Leute der bemittelten Stände bei Bühnen ohne Gehalt und prüfen ihre Fähigkeit, ob diese

auch den Anforderungen einer dauernden Kunstübung entsprechen dürfte und meist hat sie die Lectüre des Wilhelm Meister dazu veranlaßt. Hierher gehört auch die sonderbare Ostentation einiger Schausp., ihrem Namen das Wort Liberati oder sonst irgend eine Bezeichnung der Freiwilligkeit zuzufügen, während sie ganz eigentlich ihrer Kunstübung den Lebensunterhalt verdanken und nur andeuten wollen, daß sie durch Geburt oder Erziehung bevorrechteten Ständen angehören, das Theater aber nicht aus Noth gewählt. Billig sollte jedes Publikum, zunächst aber jede Direction dergl. zurückweisen. In Paris heißt das Publikum der ital. Oper zum Unterschiede von dem der übrigen Theater les Dilettanti. (L. S.)

Diluendo (ital. Musik), verlöschend; Vortragsbezeichnung für eine Stelle, deren Töne allmählig fast ganz verhallen sollen.

Diminuendo (ital. Musik), abnehmend; ebenfalls eine Vortragsbezeichnung, gleichbedeutend mit Decrescendo und oft damit verwechselt. (7.)

Dimmler (Anton), geb. zu Mannheim 1753, bildete sich unter Zurina und dem Abt Vogler und trat dann ins Orchester zu Mannheim als Contrabassist ein, mit dem er später in gleicher Eigenschaft nach München versetzt wurde. Er lieferte die Opern: der Guckkasten, der Schatzgräber und die Zobeljäger, dann 185 Ballets, unter denen einige als musikal. Meisterwerke betrachtet werden müssen, und viele Instrumentalsachen. (3.

Diomēdes (Myth.), einer der berühmtesten Helden des Alterthums; er zog mit den Epigonen (s. d.) gegen Theben, um den Tod seines Vaters zu rächen und nahm Theil am trojanischen Kriege, zu welchem er als Freier der Helena verpflichtet war. Hier personificirt sich in ihm die unbändigste Kampflust. Hector und Aeneas werden dermaßen von ihm gedrängt, daß nur die Hand der Götter den Todesstreich abzuwehren vermag; sogar vor den Göttern schreckt seine kriegerische Wuth nicht zurück. Doch verbindet er damit die edelsten Züge einer wahrhaft ritterlichen Tugend. D. mußte nach der Rückkehr von Troja vor den Nachstellungen seiner ungetreuen Gattin nach Italien fliehen. Hier ist er in vielen Abbildungen, namentlich in Gemmen dargestellt. (F. Tr.)

Dionysia, s. alte Bühne, Dithyrambus u. Tragödie.

Dionysius, s. Antiphon.

Dionȳsus (Myth.), s. Bacchus.

Dioscuren (Myth.). Castor und Polydeukes, lat. Pollux, Söhne Ledas und Jupiters; sie liebten sich mit einer brüderlichen Treue, die im ganzen Alterthume sprichwörtlich war. Castor zeichnete sich aus als Roßbändiger und Erfin-

der wie Lenker des Wagens; Pollux im Ringen und Faustkampfe. Nach vielen gemeinschaftlichen Heldenthaten blieb Castor im Kampfe mit dem Messenier Lynceus; Pollux rächte seinen Tod und theilte die Unsterblichkeit, indem sie als Zwillinge unter die Sterne versetzt wurden. Ihr Cult war weit verbreitet; sie galten als Erretter aus naher aber verborgener Gefahr; namentlich waren sie Beschützer der Schiffer in Sturmesnoth. In Sparta besonders galten sie als die unsichtbaren Anführer der Kriegsheere. Sie werden stets neben einander abgebildet mit Helmschmuck, auf dessen Spitze bei beiden eine Flamme leuchtet, bald reitend oder zum Reiten sich anschickend, bald stehend und mit Speeren bewaffnet. (F. Tr.)

Direction (Techn.). Die D. einer Bühne, gleichviel ob sie von einem oder mehreren geführt wird, hat die unumschränkte Leitung aller künstlerischen und geschäftlichen Verhältnisse derselben. Sie engagirt und entläßt das Personal, ist alleiniger Gewinner oder Verlierer und ist in ihrem Wirken an keine Vorschrift gebunden, sondern nur an den Antheil des Publikums gewiesen. Dies gilt begreiflicherweise nur von solchen D.n, die nicht von Höfen, Zuschüssen oder bestehenden (übernommenen) Verbindlichkeiten abhängen. Die D. entscheidet in einziger Instanz in allen Verhältnissen, die nicht contractlich vorher bestimmt oder durch die bestehenden Theatergesetze (s. d.) erklärt und erledigt werden. Sie gibt willkührlich Gesetze, zu deren Beachtung die Mitglieder der Bühne verpflichtet sind, wenn diesen kein erweislicher Schaden dadurch geschieht und sie dem allgemeinen Ordnungsprincip entsprechen. Sie wählt, kauft und gibt nach ihrer Einsicht Stücke, ist keinem Dichter Rechenschaft schuldig wie oft, mit welcher Besetzung, unter welchen Umständen sie ein Stück darstellen läßt, und verfügt selbstständig über Eintrittspreise, Spieltage, Beschäftigung der Mitglieder u. s. w. Nur dem Publikum ist sie mittelbar für ihre Geschäftsführung verantwortlich; der Staat übt in keiner Art eine Beaufsichtigung über die D. eines Theaters aus, mit Ausnahme der allgemeinen Feuer- und Ordnungspolizeilichen Maaßregeln. Aus allem diesen geht hervor, daß die D. eines Theaters sich vollständig wie das Eigenthumsrecht jeder finanziellen oder commerziellen Entreprise zum Staat verhält und nur durch allgemein geltende Vorschriften in der freien Ausübung ihrer Thätigkeit beschränkt ist. — So uneingeschränkt nun diese Wirksamkeit auch erscheint und in der That einen fast despotischen Charakter trägt, so regelt doch das Herkommen und die stillschweigend angenommenen Societätsverhältnisse der Schausp. hinsichtlich der Fächer, des Rollenbesitzes u. s. w. diese Macht in etwas; ganz besonders aber der übereinstimmende Wille des Publikums, dessen lauter Beifall oder Un-

wille, sowie der zahlreiche oder spärliche Besuch des Theaters das Verfahren der D. auf die Dauer bestimmt. Es steht ihr frei, die Bühne nach ihren Ansichten, und wären es die irrigsten, zu leiten, die Befugnisse und die Wirksamkeit der Regisseure zu bestimmen, die Kräfte der Schausp. nach ihrem Dafürhalten zu verwenden, kurz, aus der Bühne, je nach ihrem Ermessen, einen Tempel der Kunst oder einen Unterhaltungsort zu machen. Allerdings trifft häufig der Vortheil mit der gewissenhaften und kunstgerechten Führung zusammen, aber das bei weitem größte Feld ist der Willkühr gelassen. Eine natürliche Folge dieses absoluten Verhältnisses der D. gegen die Schausp. ist eine gewisse Feindlichkeit, die sich zwischen beiden herausgestellt hat und leider häufig Anlaß zu Reibungen gibt, die das Gedeihen des Ganzen gefährden. Die Schausp. als persönlich vor dem Publikum für Alles verantwortlich, was auf der Bühne geschieht, tragen diese Verantwortlichkeit gegenwärtig mit Unrecht, da ihnen keinerlei Einwirkung auf die Leitung einer Bühne zusteht, während die D., ohne öffentlich ihre Wirksamkeit zu vertreten, andere der Verantwortlichkeit aussetzt. Ohne den, allerdings den jetzigen Verhältnissen nicht mehr ganz entsprechenden Einrichtungen des Théâtre français unbedingt den Vorzug zu geben, würde sich doch Vieles dort Gebräuchliche mit wohlthätigem Erfolge bei geordneten deutschen Bühnen einführen lassen. Ein Ausschuß, aus den Darstellern der ersten Fächer bestehend, unter ihnen die Regisseure, müßten bei Annahme der Stücke, bei Vertheilung der Rollen und beim Entwerfen der Austheilung (Repertoir) nicht allein eine berathende, sondern eine entscheidende Stimme haben; da gerade diese 3 Richtungen die wesentlichsten künstlerischen Interessen einer Bühne umfassen. Je ferner der Künstler von den eigentlichen Verhaltungsmaaßregeln, dem materiellen Geschäftsbetrieb gehalten wird, je besser; dagegen wird die Nothwendigkeit mit der Zeit lehren, daß dem Schausp. mehr Einfluß auf die künstlerische Leitung der Bühne zusteht. — Es sind zwar mehrfach Versuche gemacht worden, durch Ausschüsse, wie z. B. früher in Mannheim unter Dalberg, später in Wien und auch bei andern Theatern durch s. g. Wöchner (s. d.) diese Idee zu realisiren, aber die Einrichtung hat sich nicht erhalten, obgleich die einsichtsvollsten Schausp., z. B. Eckhoff, Schröder, Brockmann, Iffland, Wolff sie als die wünschenswertheste bezeichnen. Nachweisen läßt sich, daß der Schutz und die Unterstützung der Höfe, denen die deutsche Bühne in ihrer Kindheit viel verdankt, sich hinsichtlich des Antheils, den Schausp. selbst an der Bühnenverwaltung nehmen sollten, stets zurückweisend gezeigt. (L. S.)

Directionsstimme, s. Repetitionsstimme.

Director (Techn.), wörtlich Vorsteher, Aufseher, Leiter. Der Theater=D. ist also ein Mann, der einer dram. Kunstanstalt vorsteht, ihre Wirksamkeit beaufsichtigt und das Ganze derselben, aus Publikum, darstellendem Personal und Material bestehend zu einem bestimmten Kunstzweck leitet und verbindet. So ist der Theater=D. also der Mittelpunct, in dem das Interesse der Kunst, ihr Fortschritt und ihre Pflege, der Wunsch und Geschmack des Publikums, die Verwendung, bürgerliche Stellung und Lebensunterhalt der Schausp., endlich aber die Sorge für das bedeutende Material zusammenfließt. In diesen so verschiedenen Richtungen spricht sich die Schwierigkeit und Verantwortlichkeit des Theater=D.s hinlänglich aus und nur selten finden sich Begabte, die in jeder Hinsicht den genannten Anforderungen entsprechen. — Mannigfach sind die Stellungen, in denen Theater=D.en ihre Wirksamkeit ausdehnen können oder einschränken müssen. Von dem maître des spectacles eines Hofes bis zu dem D. herumziehender Truppen gibt es so vielerlei Abstufungen, daß sich in dem Raum eines Artikels die Eigenthümlichkeit jeder einzelnen Stellung nicht besprechen läßt. Der Impressario, der Speculant, der zufällige Eigenthümer eines Theatergebäudes, die Commités, der technische D., der unabhängige Eigenthümer und D., der Ausschuß einer auf Theilung spielenden Gesellschaft, alles dies sind D.en und die bloße Anführung ihrer Namen genügt, um die Verschiedenartigkeit ihrer Wirksamkeit zu zeigen. — In 2 Hauptbedingungen läßt sich indessen die Verpflichtung aller dieser verschiedenen D.en zusammenfassen: die Sorge für das Interesse der Kunst, denn nur hier ist dauernde Wohlfahrt zu erreichen und die Sorge für Erhaltung der Kunstanstalt und ihres Personals. Wo die erstere zu ausschließlich vorherrscht, sei es auch die reinste uud edelste Begeisterung für höhere Zwecke, wird das Zerfallen der Anstalt nur zu bald an das unabweisliche Bedürfniß mahnen; wo aber im Gegentheil die letztere sich bis zur Gewinnsucht und persönlicher Vortheil des D.s als Zweck steigert, sinkt die Bühne bald zu jener Stufe herab, auf deren Verwerflichkeit von so vielen bedeutenden Stimmen hingewiesen wird, wenn von dem Verfall des Theaters im Allgemeinen die Rede ist. — Keine Kunst wurzelt durch Personal und unmittelbare Unterstützung des Publikums so unmittelbar im Leben und in der Gesellschaft als die theatral.; daher kann der D. die Bedingungen nicht zurückweisen, welche diese ihm auferlegen. — Anders kann der durch Staats= oder Stadtzuschüsse gesicherte D. großer Bühnen verfahren, als der an den Antheil des Publikums gewiesene. Was dem einen zum entschiedenen Vorwurf gemacht wird, mag bei dem andern Entschuldigung finden. Eben

so schädlich als Vernachlässigung ist aber auch das Streben, es zu gut zu machen. Die Unternehmung auf dem Niveau zu erhalten, das durch die vorhandenen Mittel bedingt wird, ist in dieser Beziehung die erste Pflicht. — Die besten und geachtetsten D.en haben sich aus diesem Grunde da gefunden, wo die größte Unabhägingkeit war; mag diese Unabhängigkeit nun von höheren Einflüssen oder unzureichenden Mitteln verstanden werden. Am wenigsten unabhängig erscheinen, trotz des äußeren Glanzes, die D.en großer Hofbühnen, weil hier gewöhnlich beaufsichtigende Behörden mitsprechen, bei denen nur der Kostenpunkt, das rein Materielle der Verwaltung in Betracht kommt, denen die Kunstzwecke aber untergeordnet erscheinen. Es muß daher die größte Bestrebung jedes D.s sein, sich die möglichste Unabhängigkeit zu erringen und entspricht die Fähigkeit desselben diesem Streben, so wirkt die Entfesselung seiner Thätigkeit von den beengenden Banden der Beaufsichtigung und dem directen Einfluß Höherstehender meist vortheilhaft auf das Ganze der Kunstanstalt. (Ueber den Einfluß eines Commité auf die Geschäftsführung eines D.s s. Commité). Eine ganz eigenthümliche Stellung nimmt der s. g. technische D. ein: Actionaire, städtische Behörden, Eigenthümer des Schauspielhauses, der Decorationen oder Garderobe u. s. w., suchen gewöhnlich einen Mann zu gewinnen, der die eigentliche Leitung eines Theaters übernimmt, während sie sich die Disposition über die Mittel oder das Eigenthum des möglichen Gewinnes vorbehalten. Selten hat diese Stellung etwas Erfreuliches für den D.; hemmend tritt ihm gewöhnlich der gebieterische Einfluß des Eigenthums in den Weg, dessen besoldeter Diener er ist. Jedes leere Haus soll er verantworten, mag die Vorstellung auch eine musterhafte gewesen sein; jeder Vorliebe eines der Eigenthümer muß er, häufig gegen seine Ueberzeugung, huldigen; selten darf er den Kunstzweck mit einiger Aufopferung fördern, stets muß er auf das Anziehen des Publikums bedacht sein und zwar nicht immer durch das künstlerisch Gelungene, sondern durch das Neue, Glänzende, oft Verwerfliche. Die mannigfachen Anforderungen, die an einen Theater-D. gemacht werden, machen einen endlichen Erfolg seiner Bestrebungen mehr als zweifelhaft und daher die geringe Zahl derjenigen, die auf die Dauer im Stande gewesen sind, sich zu erhalten. Ein D. soll selbst Künstler oder doch ein Kunstsinniger im edelsten Sinne des Wortes, dabei aber auch ein genauer, vorsichtiger und pünktlicher Geschäftsmann sein. Er soll unparteiisch sein und doch den widersprechendsten Anforderungen entgegenkommen. In seiner Hand liegt das Wohl und Weh ganzer Familien und er selbst sieht fast täglich sein Eigenthum auf das Spiel gestellt. Seine bürger-

liche Stellung ist eine zweifelhafte und doch soll er Behörde, Richter, Brodherr des zahlreichen Hülfspersonals sein. So begegnen sich in der Stellung eines D.s mannigfache Widersprüche, deren Lösung und Verschmelzung einen festen, bewußten und nachhaltigen Charakter erfordert. — In den Art. Austheilung, Besitz, Besetzung, Commité, Contract sind bis jetzt schon einige der Obliegenheiten eines Theater-D.s besprochen, und wahrlich, es erfordert die ganze ungetheilte Kraft des erfahrenen Mannes und redlichen Vorstandes, um ihnen zu genügen. (L. S.)

Diren (Myth.), eine Art Furien, s. d.

Dis (Musik). Der durch Vorzeichnung eines ♯ um ½ Ton erhöhte Ton D (s. d.), die 4. Stufe unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter.

Discant (Musik). Die höchste der 4 Hauptstimmen, in die man die menschliche Stimme eintheilt; sie geht vom ein- bis zum dreigestrichenen C und ist nur Frauenzimmern, Knaben und Castraten eigen. Der D. hat 3 Register, während die andern Stimmen nur 2 haben: die Brusttöne, vom tiefen c—f, die Mitteltöne, vom f bis zum hohen d oder e, und die Kopftöne, vom e bis zum hohen c. Je nachdem die Stimme diesem Umfange ganz oder theilweise entspricht, heißt sie hoher oder tiefer D. (Mezzo soprano s. d.). Vergl. Sopran. (7.)

Discant (Anton Carl), geb. zu Wien 1801; zum Priesterstande bestimmt, besuchte er zu Prag die ersten lat. Classen; aber die unbezwingbare Neigung zur Forstwissenschaft führten ihn nach Brandeis in die Dienste des russischen Generalmajors von Andrefsky, von dem er jedoch bald nach Hause zurückkehrte und sich auf den Wunsch seiner Eltern einem kaufmännischen Geschäfte widmete. Nach vollendeten Lehrjahren reiste D. nach München, um daselbst in ein Geschäftsengagement zu treten. Von hier aus machte er später eine größere Reise durch die Schweiz, das Elsaß, die Rheinprovinzen, Hessen, Hannover und Braunschweig nach Berlin, von wo er nach einjährigem Aufenthalte nach Warschau ging. Später besuchte er Königsberg, Kopenhagen, Petersburg, Wien, Belgrad und nahm in Presburg eine Stelle in einem dortigen Handlungshause an. Der Gedanke, Schausp. zu werden, den D. stets mit sich herumgetragen hatte, erwachte aufs neue und er machte nach raschem Entschlusse 1829 in Laibach einen Versuch in der Rolle des Secretair Wetter im Gasthaus zur goldenen Sonne, der über Erwartung gelang und ihm ein Engagement verschaffte; nach 3 Monaten jedoch ging D. an das Theater an der Wien über, wo er 2 Jahre blieb und dann als 2. Tenorist an das Theater am Kärnthnerthor überging. Hier bildete er sein Talent vor

allem für das Fach der Spieltenore und Tenorbuffos aus. Als der Director Duport 1836 die Administration dieses Theaters niederlegte, nahm D. ein Engagement nach Grätz, welches er nach einem beifällig aufgenommenen Gastspiel in Dresden antrat. 1837 verließ er Grätz, um neuerdings einem Rufe an das Hofoperntheater in Wien zu folgen, welches er jedoch 1838 wegen mangelnder Beschäftigung wieder verließ und nach einem erfolgreichen Gastspiele auf mehreren Provinzialbühnen Ostern 1839 ein Engagement in Pesth antrat. D. Leistungen im Fache der Spieltenore und Tenorbuffos sind höchst lobenswerth und selbst im Fache der ersten Tenore, als Tamino, Ottavio, Joseph, Johann von Paris, Sever, Othello, Chapelou rc. hat er mit Glück und Erfolg gewirkt. Eine umfangreiche und kräftige Stimme einen sich bei ihm mit einem unverkennbaren Darstellungstalent und machen ihn jeder Bühne zu einer um so schätzbareren Aquisition, als er auch als Mensch und College höchst achtungswerth ist. (J. E. O.)

Disciplin. Zucht. Mannszucht, im besondern Sinne Heereszucht. — Die D. einer Bühne besteht außer in der Beobachtung allgemeiner polizeilichen Vorschriften nach außen, in der Unterordnung unter die bestehenden oder eventuell eingeführten Theatergesetze, in dem Gehorsam gegen die Vorstände der künstlerischen und Verwaltungsbranchen und im weiteren Sinne in dem gesitteten und anständigen Zusammenleben aller Theatermitglieder. Die Direction ist in disciplinischer Hinsicht zugleich gesetzgebende, richtende und strafende Behörde, kann also eigentlich nie Unrecht haben, da jede Controverse unmöglich ist. Ueber die innere Disciplin bei Vorstellungen und Proben s. Theaterpolizei. — Hier sei nur die eigentlich Wichtigste, nämlich die dem künstlerischen Vorstande, dem Regisseur oder dem selbst leitenden Director gegenüber besprochen. Der Schausp. ist verbunden, dem Regisseur unbedingt Folge zu leisten, was sich indessen bei einsichtsvollen und bedeutenden Künstlern natürlich nur auf die Zusammengehörigkeit zum Ganzen beschränkt, weil dies der Regisseur leichter und besser übersieht, als der Betheiligte. Hinsichtlich der Darstellung einer Rolle kann der Regisseur wohl auf den Schausp. einwirken, aber nicht unbedingt Unterwerfung fordern. Gut ist es, wenn künstlerische Autorität die Anordnungen des Regisseurs unterstützt, weil sich der Mitkünstler gern der anerkannten Bedeutung, ungern aber der Mittelmäßigkeit oder gar Unbekanntschaft mit schauspielkünstlerischen Bedingungen fügt. In jeder andern Hinsicht handhabt der Regisseur die D. und alle Hülfsbeamte, alles Material sind ihm unbedingt untergeordnet. Bei Hoftheatern erstreckt sich die Disciplinarmacht des Bühnenvorstandes bis

auf Gefängnißstrafe, die sofort verhängt werden kann, und auch der Regisseur, als Vertreter des Vorstandes, kann in dringenden Fällen diese Strafe eintreten lassen; doch bleibt ihm die Verantwortlichkeit. Unabhängige Directionen müssen sich in Fällen offenbarer Wiedersetzlichkeit, Verletzung des Contracts u. s. w., an die Polizeibehörde wenden und diese schreitet zunächst im Interesse des Publikums entscheidend ein; überläßt aber Streitigkeiten, die nicht unmittelbaren Einfluß auf die gegen das Publikum eingegangenen Verpflichtungen haben, späterer Uebereinkunft oder richterlicher Entscheidung. (L. S.)

Discōrdia (Alleg.), eine der griech. Eris verwandte röm. Personification der Zwietracht, Tochter des Erebus und der Nacht; das fürchterlich verzerrte, bluttriefende Gesicht mit Schlangen umwunden und vom aufgelösten Haar umflogen, mit aufgerissenem Gewande und eine Fackel in der Rechten schwingend wird sie dargestellt. (F. Tr.)

Discus (griech.; Requisit.), eine runde, steinerne oder bleierne Scheibe, die nach einem Ziele geworfen oder geschleudert wurde. Diese Uebung gehörte hauptsächlich zu dem gebräuchlichen Fünfkampfe, bestehend aus: dem Wettlaufe, dem Werfen des Discus, dem Springen, dem Kämpfen und dem Ringen. Diese Spiele wurden zu Ehren Apollo's auf dem Felde von Krisa, einer Stadt in Phokis, in der Nähe von Delphi gefeiert. (G. B.)

Disdis oder **Didis** (Musik), das durch ein Doppelkreuz (+) erhöhete D, fällt mit dem Tone E zusammen. (7.)

Dis dur (Musik), eine Tonart, die zu den 24 unseres Systems nicht gehört, da sie 9 Kreuze als Vorzeichnung erheischt; sie kommt höchstens in vorübergehenden Modulationen vor und fällt sonst mit dem fast gleichen Esdur zusammen.

Dis moll (Musik), eine der 24 Tonarten unseres Systems; dis (s. d.) ist der Grundton derselben und sie hat 6 ♯, vor d, e, f, g, a und c als Vorzeichnung, wodurch das Spielen eines Tonstücks in D schon ungemein erschwert wird, weshalb sehr oft auch die verwandte Tonart Es moll dafür genommen wird. Der Charakter dieser Tonart ist düster, bang, gespenstisch, öde und schmerzlich. (7.)

Dissonanz (Musik). Der Zusammenklang mehrerer Töne, der dem Ohre wehthut und das Gefühl verletzt; doch bringen auch die D.en, richtig angewendet, Wohlklang und Leben in die Musik, wenn sie kunstgerecht vorbereitet und aufgelöst werden. (Vergl. Accord und Auflösung). Nur in wildbewegten leidenschaftlichen Tonstücken sind indessen D.en von guter Wirkung, in einer Musik, die eine ruhige und

angenehme Empfindung ausspricht, werden sie selten angewendet. (7.)

Distegia (a. Bühne). Name der Decoration in der Comödie, aus einem einfachen 2 Stock hohen bürgerlichen Hause bestehend; jede auf der Scene vorkommende Räumlichkeit dieses Hauses hieß D. (Vergl. Alte Bühne und Decoration.) (W. G.)

Distel (Orden von der), s. Andreasorden.

Dithyrambus (a. Bühne). Der allgemeine Name der Gesänge auf den Bacchus, aus welchen Aristoteles die Tragödie ableitet. Sie wurden von Chören vorgetragen, die sich in Reigen um den Altar des Gottes drehten und darum cyklische hießen. Dieser cyklische Chor bestand aus 50 Personen, Knaben, Jünglingen oder Männern, welche im Tanz und Gesang sorgfältig unterrichtet waren. Die Erziehung nahm auf diese Art der Ausbildung die größte Rücksicht, so daß es an den Festen in der Heimath, oder bei Absendung von Theorien (Festzügen) nach den heiligen Orten Olympia, Delphi und Delos dem Dichter nie an einer Schaar geübter Sänger, die er meist selbst unterwiesen hatte, zum Vortrage seiner Lieder fehlte. In Attica stellte jeder Stamm an den Dionysien einen Chor von 50 Knaben, eine Zahl, die nicht zufällig, sondern symbolisch zu sein scheint, da sie sich auch in der Sage sehr häufig findet. Gewiß ist, daß sie mit der Kriegsverfassung und Organisation des Heeres (Stämme) im genauesten Zusammenhange stand. Nicht bloß in der Zahl findet sich diese Uebereinstimmung, sondern auch in der Gliederung und Anordnung, wie man dies aus der des späteren tragischen Chors sehen kann. Anfangs wurde der cyklische Chor ganz, d. h. in der vollen Zahl 50 in die Tragödie aufgenommen und noch Aeschylus brachte in den Eumeniden einen solchen Chor aufs Theater. Nachher wurde derselbe jedoch auf 15 Personen oder Choreuten beschränkt (s. Chor). Die cyklischen Chöre, von denen der D. an den Dionysien aufgeführt wurden, sind 3facher Art; nämlich 1) Chöre von Knaben, 2) von Männern, 3) von Satyrn, jenem Gefolge von phantastischen Wesen, Satyrn, Faunen, Nymphen, Mimallonen und Bacchantinnen, welche in sonderbarer und kom. Vermummung wilde Faschingslust in das Fest der Weinlese brachten. Natürlich war nach den Chören auch der Preis verschieden, welchen der Dichter, wenn er im Wettstreit siegte, erhielt. Für den Männerchor bestand derselbe in einem Stier, für den der Knaben in einem Dreifuß, für den der Satyrn in einem Bock: Tragus, weßhalb der Dichter Tragöde, das Stück selbst aber Tragödie hieß: ein offenbarer Beweis, daß diese aus dem Satyrchore hervorging. Dies geht auch daraus hervor, daß die cyklischen Chöre der Kna-

ben und Männer neben der Tragödie unabhängig fortbestanden, der satyrische Chor aber sich in die Tragödie verlor, bis er später, als diese schon gestaltet war, im satyrischen Drama wieder ins Leben gerufen wurde. Und in der That trug er ja bei seiner mimischen Natur den Keim des Dramas schon in sich, welcher von denen, die wie Thespis sich dessen bemächtigten, nur entwickelt wurde. Vermummung und mimische Darstellung der Mysterien der Religion ist alt, wie der Dionysoscult und läßt sich rückwärts bis Aegypten, von wo er unstreitig eingewandert ist, und bis Indien und vorwärts bis in die mimischen Darstellungen von dem Leiden, der Auferstehung Christi und andern Mysterien und in die ganze Carnevalsfestlichkeit verfolgen. Den Begriff des Ernsten, des hoch Erhabenen und Feierlichen, wie es in den Liedern der cyklischen Chöre lebte, dürfen wir mit den Gesängen des satyrischen Chors nicht verbinden. Der Gott, das Fest, der Character der Masken, von welchen es in wild lärmendem Aufzug u. unter jubelndem Evoëruf gefeiert wurde, machen es natürlich, daß trunkene Raserei in wilderem Gesang und lebendigerem Tritt einherging, weßhalb überhaupt lyrische Gesänge voll stürmender Begeisterung, kühneren Bildern und Wortverbindungen D. genannt worden sind. — Als Erfinder des D. oder cyklischen Chorliedes wird Arion bezeichnet. Herodot sagt, daß von ihm zuerst der D. gemacht und zu Korinth gelehrt worden sei. Dies kann indeß weiter nichts heißen, als daß der D. von ihm kunstmäßig geordnet und veredelt wurde, ohne daß er die Choraufzüge erfunden. Arion gab dem Chor mittelst der Musik eine kunstgemäßere Haltung, dichtete neue schwung- und inhaltreichere Dionysuslieder und vertheilte den Stoff derselben unter den Chor, den er selbst in Gesang und Tanz unterwiesen hatte und gab so dem D. in Inhalt, Form und Darstellung größere Vollendung. Bei dem Kunstsinne, der damals in Griechenland erwachte, mußte diese Veränderung rasch um sich greifen. Es wird daher der D. in seiner würdigern Gestalt von den meisten, zunächst dorischen Städten begierig aufgenommen worden sein. In Sikyon wurde der cyklische Chor nicht blos dem Dionysus, sondern auch dem Adoptus zu Ehren aufgeführt und von Epigenes (s. d.) demselben ein epischer, aus des Heldensage genommener Stoff zum Vortrag gegeben. Dies war ein Fortschritt, doch war der Chor noch allein handelnd, die Hauptpartien lyrisch und vielleicht der epische Theil derselben dem Choragen übertragen, nach dessen kurzen Erzählungen der Chor mit seinen ernsten und erhabenen Betrachtungen unter Begleitung der Cithara einfiel. Wenn erzählt wird, die Leute hätten damals dem Epigenes zugerufen: „Wie gehört das zum Dionysus!“ so will man dadurch nur

die Neuerung andeuten, daß er den D. aus anderen als den mythischen Stoffen bildete. Dieselbe Aeußerung wird den Mitbürgern des Thespis und Phrynichus in den Mund gelegt, um anzudeuten, daß auch sie an der Bestimmung des cyklischen Chors änderten. Aber die Veränderung, welche sie vornahmen, war größer, indem sie in den Pausen des Chors einen Schausp. aufstellten, dieselben durch einen besondern Vortrag auszufüllen. Was erst Nebensache, bloßes Intermezzo gewesen war, wurde bald zur Hauptsache, und der feierliche Chorgesang ein bloßer Schmuck des Stücks, wie bei Euripides, bis er ganz verstummte. (W. G.)

Ditters (oder wie er nach seiner Erhebung in den Adelstand hieß: **Ditters von Dittersdorf** Carl), geb. 1739 zu Wien, zeigte schon als Knabe sehr viel Talent und Neigung für die Musik und ließ sich im 12. Jahre als Virtuos auf der Violine hören. Nachdem er die erste Bildung unter König und Joseph Ziegler erhalten, nahm ihn der Fürst von Hildburghausen unter seine Pagen auf und ließ ihm den sorgfältigsten musikal. Unterricht geben. Das Hofleben steckte ihn bald an, er wurde leichtsinnig, machte Schulden und entfloh in Folge derselben aus Hildburghausen; wurde jedoch bald wieder eingeholt, ging straflos aus und der Fürst bezahlte seine Schulden. Als dieser bald nachher seine Capelle entließ, empfahl er D. nach Wien und diese Empfehlung, nebst der Freundschaft, die er indeß mit Metastasio geschlossen, verschaffte ihm eine Stelle im Hoftheaterorchester. 1761 begleitete er Gluck nach Italien, erndtete hier als Violinvirtuose großen Beifall und trat nach seiner Rückkehr 1764 als Capellmeister in die Dienste des Bischofs von Großwardein in Ungarn. Bisher hatte er nur Instrumentalmusik gesetzt; auf Metastasio's Antrieb aber componirte er jetzt 4 Oratorien desselben (Isaak, David, Hiob, Esther), die großen Beifall fanden. Zugleich fing er an für ein kleines Theater zu arbeiten, das der Bischof auf seine Veranlassung errichtet hatte und entwickelte in der Operette **Amore in Musica** zuerst sein großes Talent für die dram. Composition. 1769 mußte der Bischof Theater und Capelle aufgeben, weil die Haltung derselben der frommen Maria Theresia unpassend schien; D. kehrte nach Wien zurück, machte dann eine Reise durch Deutschland und verweilte einige Zeit bei dem Fürstbischof von Breslau. Dieser nahm ihn als Capelldirector in seine Dienste, ernannte ihn 1770 zu seinem Forstmeister, verschaffte ihm das Diplom eines Ritters vom goldenen Sporn, ließ ihn in den Adelstand erheben und machte ihn 1773 zum Landeshauptmann von Freienwaldau. Außer den genannten u. m. a. Oratorien componirte er auch mehrere Symphonien, Concerte und Trios. Seine Hauptwerke

aber sind seine Opern, welche die ersten komischen in Deutschland waren und noch heute unvergessen sich auf dem Repertoir befinden. Unter seinen theatral. Compositionen erwarb ihm die Oper: der Doctor und Apotheker, die erste deutsche, welche nach Art der ital. mit Finales versehen ist und die er 1786 aufs wiener Theater brachte, ferner: Hieronymus Knicker, das rothe Käppchen, Democrit und Betrug durch Aberglauben, den größten und ausgezeichnetsten Beifall. Sogar die Italiener haben seiner Musik ital. Text untergelegt und seine Opern wurden in Italien mit gleichem Beifall aufgeführt; er erstieg die höchste Stufe des Ruhms, die er in seiner Spähre erreichen konnte, erfreute sich der ehrenvollsten Auszeichnungen und des glücklichsten Familienlebens. Aber Leichtsinn und Mangel an kluger Sparsamkeit zerstörten sein ganzes Glück. Er starb, nachdem er 1797 durch den Tod des Fürstbischofs verarmt und mit 500 Gulden jährlicher Pension zur Ruhe gesetzt worden war, in ziemlich bedrängten Umständen auf der Herrschaft des Freiherrn Ignaz v. Stillfried zu Kotslsotha in Böhmen am 31. Oct. 1799. D. war ein Künstler von der seltensten und umfassendsten Bildung; als humoristischer Componist ist er einer der ersten der Nation, seine Productionen flossen unmittelbar aus einer reichen, ewig heitern Seele und sprachen daher unmittelbar zum Herzen, weshalb er mehr als irgend einer Volks-Tondichter genannt werden kann. Auch als Dichter war er beachtenswerth und einen großen Theil seiner Operntexte hat er selbst geschrieben. Wir nennen unter seinen Compositionen noch: lo sposo burlato, la contadine fidele, Orpheus der Zweite, der neue Gutsherr, das Gespenst mit der Trommel, Hocus Pocus, der eiserne Mann, der gefoppte Bräutigam, die Guelfen, die lustigen Weiber, der Mädchenmarkt, der Durchmarsch u. s. w. Seine Selbstbiographie, zum Besten seiner hinterlassenen Familie, Leipzig 1801 bei Breitkopf und Härtel erschienen, gibt interessante Aufschlüsse über sein Leben und zugleich über mehrere andere Componisten. (Prof. Dr. Schütz.)

Dittmarsch (Carl), geb. 1790 zu Riga in Liefland, betrat in seinem 15 Jahre als Heinrich Seefeld in Iffland's Scheinverdienst die Bühne und freuete sich gleich Anfangs der günstigsten Aufnahme. 1810 ging er nach Königsberg und im folgenden Jahre nach Stettin. 1811 erhielt er ein Anerbieten nach Rostock, wo er bis 1814 blieb und war hierauf in Dessau bis 1818 engagirt. In Aachen, wohin er 1818 ging, sah ihn Eßlair und gewann ihn für Stuttgart. 1820 bis 24 war er in Breslau und reiste, als die Actionaire das Theater verpachteten, nach Coburg, wurde dort engagirt, blieb aber nur kurze Zeit und folgte dann einem sehr vortheilhaften Anerbieten der Commité des Stadttheaters in

Augsburg, wo er 4 Jahr als Schausp. und Oberregisseur wirkte, dann nahm er ein Engagement in Magdeburg bei dem Actientheater, wo er 2 Jahre war. 1832 wurde er in Dresden nach einem sehr beifällig aufgenommenen Gastspiel engagirt und im nächsten Jahre ihm die Regie des Schauspiels übertragen, in welcher Stellung er sich noch gegenwärtig befindet. D. bekleidete früher das Fach der Liebhaber und Helden und erwarb sich darin, besonders seit dem Engagement in Stuttgart und Breslau, einen höchst ehrenvollen Ruf. Später ging er in das Fach der Väter-, Charakter- und humoristischer Rollen über, worin er nicht minder Ausgezeichnetes leistete und welches er jetzt noch in Dresden zur vollen Zufriedenheit ausfüllt. Rollen, wie Graf Kent im Lear, Paul Werner in Minna von Barnhelm, General im Spieler, Falk in die Lebensmüden, Amtmann Haber in Verirrungen, Lord Damby in die beiden Britten u. s. w. gehören zu seinen besten Leistungen. Seine Verwaltung der Schauspielregie findet und verdient die vollste Anerkennung. Trotz mannigfacher Schwierigkeiten, die sich ihm dabei entgegenstellen, hat er sehr viel Gutes geleistet und sich die Achtung seiner Behörde und die Liebe und Freundschaft der Mitglieder in hohem Grade erworben. (R. B.)

Dittmer (Mantey Freiherr von), ein Schüler von Winter, Hofcapellmeister in Mecklenburg-Strelitz; als dram. Componist hat er sich bis jetzt blos durch die Musik zu einigen Schauspielen und Melodramen, z. B. die beiden Galeerensklaven ꝛc. gezeigt. (3.)

Diverbium (a. Bühne). Der Dialog der Schausp. auf dem Theater, unterschieden von dem Canticum: der Musik oder Gesangstücken, die von dem Schausp. mit mimischem Tanz begleitet wurden. Diverbia histriones pronuntiabant — bemerkt Donat — Cantica vero temperabantur modis non a poëta sed a perito Musices factis. Früher hatten nämlich die Schausp. Declamation und Gesang mit Gesticulation verbunden, diese Verrichtungen wurden aber getrennt und der Schausp. auf der röm. Bühne behielt sich nur die mimische Gesticulation vor, wie der berühmte Roscius. Daher wird cantor und saltator unterschieden, indem der Eine sang, was der Andere mimisch tanzte und ein Dritter hinter dem Singenden stehender mit der Flöte begleitete. (W. G.)

Divertissement (franz.; von divertir, belustigen, ergötzen, Tanzk.), ein kleines Ballet, meist ohne eigentliche Handlung und aus einzelnen Tanzstücken bestehend, die ohne Zusammenhang auf einander folgen. Sind bei einem Theater Tänzer, aber kein vollständiges Balletpersonal, so gibt man D.'s, um die vorhandenen Kräfte auch außer der Oper selbstständig zu benutzen. In Hinsicht des Charakters muß

das D. indessen in sich selbst organisch geordnet sein; man hat daher anacreontische, mythologische, nationelle oder um eine kleine Handlung, eine Festlichkeitsfeier u. s. w. gruppirte. In neuester Zeit hat man versucht, das D. durch eine, meist kom. Handlung zu beleben und den planlos auf einander folgenden Tanzstücken einen Haltpunkt zu geben. In dieser Beziehung haben besonders Hoguet und Taglioni in Berlin, Kobler in Schwerin, Lepitre in Dresden, Weidner in Braunschweig, Jerrwitz in Leipzig u. a. m. gewirkt. Einige behaupten, jedes einactige Ballet sei eigentlich nur ein D., indessen ist hier wohl der Unterschied zu machen, daß bei Balletten der Tanz Nebensache und aus der Handlung hervorgehend, beim D. aber Hauptsache ist. Auch Gesang hat man mit Erfolg im D. angebracht, sowohl zur Begleitung des Tanzes als selbstständig und Abwechselung gewährend. Sonst hießen auch die auf einander folgenden Tanznummern einer Oper das D. derselben, wie z. B. im 1. Acte der Vestalin, im 2. Acte des Cortez u. s. w. (L. S.)

D moll (Musik), eine der 24 Tonarten unseres Systems und zwar eine der 12 weichen; d ist der Grundton dieser Tonart, ihre Vorzeichnung ein b, wodurch der Ton h in b erniedrigt wird. Ihr charakteristischer Ausdruck ist tiefe Schwermuth, Trauer und Schmerz. Die Töne, welche uns in Egmont den Tod Clärchens andeuten, verklingen in **D moll.** (7.)

Dmuschewski (Ludwig Adam), geb. 1777 in Sokółka, Flecken im Bezirke Białystock, wo sein Vater als Offizier diente; erhielt seine Bildung zu Tyrowice und Praga und wurde dann im Verwaltungsfache angestellt. Während des Sturmes auf Praga 1794 ward das väterliche Haus ein Raub der Flamme und D. mußte die Arbeiten der Landwirthschaft ergreifen. Als auch sein Plan, zu den poln. Legionen nach Italien zu gehen, fehlgeschlagen, widmete er sich 1800 ohne Vorwissen der Eltern, dem Bühnenleben, das ihn von Jugend an mächtig anlockte. Der Director Bogusławski (s. d.) nahm ihn freundlich auf und bald sah man D. als Liebhaber im Lustspiele und als Tenorsänger in der Oper wirken. Man rühmte gleich Anfangs seine Ungezwungenheit, natürliche Darstellungsgabe und sein angebornes Talent. Schnell stieg er zum Lieblinge des Publikums empor und wurde bald das Vorbild aller jüngern Schausp. Auch der dram. Literatur widmete er sich mit eben so viel Eifer als Beruf und das warschauer Repertoir zählt 144 Stücke, theils Uebersetzungen, theils Originalwerke von D., die noch immer sich öfterer Darstellung und allgemeiner Theilnahme erfreuen; in den Originalarbeiten D.'s findet man den reinen poln. Nationaltypus in kräftigen Zügen geschildert, wahre Volksbilder,

geschöpft aus dem Leben oder der Geschichte der Polen. 1811 besuchte D. Berlin (wo ihn Iffland einige Zeit fesselte), Dresden, Paris und Wien. Nach der Rückkunft führte er eine Zeitlang die Leitung der warschauer Bühne und zeichnete sich besonders als Regisseur aus, später erwählten ihn seine Collegen zum ersten Mitgliede der Theaterdirection. Am 15. Juni 1821 trat er das letzte Mal auf. Im nächsten Jahre ernannte ihn die Regierung zum Mitdirector des Theaters. Während des Krieges (1831) wurde D. zum Theaterpräses gewählt. Nach dem unglücklichen Ausgange desselben ward das Theater auf unbestimmte Zeit geschlossen und D. gab bei dieser Gelegenheit einen Beweis edler Aufopferung, der besonders erwähnt zu werden verdient: die Truppe hatte keine Aussicht auf Wiederanstellung und war dem äußersten Elend preisgegeben; D. reichte Hülfe, indem er eine Anleihe auf sein eigenes Haus bezog, um seine Collegen vor Mangel zu schützen. 1832 wurde D. abermals zum Director ernannt und erhielt eine lebenslängliche Pension. Der Kaiser Nikolaus schenkte ihm einen kostbaren Brillantring für die Originaloper Cäcylia Piasczynska, die bei der Krönung in Warschau gegeben wurde. 1836—38 hielt D. öffentliche, zahlreich besuchte Vorlesungen über die dram. Literatur aller Länder und über die Geschichte aller Bühnen u. s. w. Seit 1821 erscheint eine Zeitschrift: Warschauer Kurier von D., das einzige poln. Blatt, welches das Vertrauen und die Theilnahme des Volkes hat und sich eines zahlreichen Lesepublikums erfreut. D. lebt in 2. Ehe mit einer geb. Pięknowska, früher eine der beliebtesten dram. Künstlerinnen Warschaus (seine erste Frau, eine geb. Petrasz, war Sängerin). Obwohl 62 Jahr alt, hat er noch immer seine Jugendkraft bewahrt. Seine Gestalt ist hoch und edel, seine Seele mit den herrlichsten Bürgertugenden geschmückt; er ist Mitglied aller wohlthätigen Institute in Warschau, und Schaaren von Armen erhalten von ihm Unterstützung, Künstler besonders haben in ihm den gütigsten Beschützer. Seine dram. Werke ersch. bei W. G. Korn in Breslau 1821. (M. R.....)

Dobberan (Theaterstat.), ein Marktflecken im Großherzogthum Mecklenburg-Schwerin, in der Nähe der Ostsee mit 2500 Einw. Die benachbarten Seebäder ziehen einen bedeutenden Fremdenbesuch nach D. und dieser, vereint mit dem Umstande, daß der Hof im Sommer in D. weilt, ist Ursache, daß die Gesellschaft des schweriner Hoftheaters jährlich mehrere Monate in D. spielt. Zuerst geschah dies 1796 und wurde bis 1800 fortgesetzt. 1800 gab eine andere Gesellschaft unter der Direction von Heinze und Ohlhorst kurze Zeit Vorstellungen in D., 1801—1808 aber kam die Hofschauspielergesellschaft unter Krickeberg zurück und von nun finden wir

diese Gesellschaft regelmäßig in D.; so 1809—11 unter Löwe's Direction. 1811 unter der Wittwe Maaſt und Wilh. Breede. 1812 u. 13 unter Becker. 1813—16 die Arresto'sche Gesellschaft. 1816 starb Arresto in D. und Meyer trat auf seine schriftlich hinterlassene Bitte in seinen Contract bis 1819. 1819 führte Diestel, 1820—24 Lyser die Direction. 1824—35 besuchte Krampe alle Sommer D. Von diesem Jahre an ward in Schwerin ein wirkliches Hoftheater errichtet (s. Schwerin), welches seitdem ebenfalls Vorstellungen in D. gibt. Der Großherzog hat ein sehr freundliches und zweckmäßiges Theater in D. errichten lassen, welches für 7—800 Personen bequem Raum bietet. Das Orchester kommt größtentheils von Schwerin. Gespielt wird wöchentlich 3—4 Mal. (R. B.)

Dobler (Joseph Aloys), geb. 1796 zu Gebratzhofen bei Leutkirch in Würtemberg; erhielt den ersten Unterricht in Musik und Gesang von seinem Vater und widmete sich später dem Studium der Theologie zu Ellwangen, wo er auch in Liebhaberconcerten zuerst seine schöne Stimme übte. Als die Zeit da war, wo D. in das Priesterseminar treten sollte, floh er nach Wien, wo Wild's Triumphe und Weigl's Rathschläge ihn bestimmten, sich der Kunst zu widmen. Er ließ sich also 1814 als Chorist am Kärntnerthortheater engagiren, vertauschte jedoch diese Stellung bald mit einem Engagement für erste Baßpartieen am Theater zu Linz, wo er als Alidor im Aschenbrödel debutirte und sehr gefiel. Hier verehlichte er sich 1819 mit der Sängerin Maria Becker (st. 1834 in Stuttgart) und erhielt bald nachher die Stelle eines ersten Bassisten am Theater zu Frankfurt a. M., die er 1820 mit glänzendem Erfolge antrat. 1825 unternahm er eine größere Kunstreise und gastirte in Mainz, Stuttgart, Wiesbaden, Berlin ꝛc. mit dem größten Beifall. 1833 ging er nach London, wo er 32 Mal in der deutschen Oper sang und auch bei den Engländern die lauteste Anerkennung fand. 1834 verließ er Frankfurt, um ein Engagement in Stuttgart anzunehmen, in welchem er sich noch befindet und sich des allgemeinsten Beifalles erfreut. D. ist durchaus Autodidact und dankt Alles, was er ist, seinem unermüdlichen Fleiße; seine Stimme ist klang- und umfangreich, biegsam, kräftig, schön und wohlthuend; sein Vortrag ist seelenvoll und deutlich; sein Spiel, welches von einem männlich schönen Aeußern unterstützt wird, wahr und kunstgerecht. Sarastro (Zauberflöte), Osmin (Entführung), Pietro (Stumme), Pizarro (Fidelio), Tell, Mephisto u. s. w. gehören zu seinen besten Leistungen und dürften in Spiel und Gesang wohl schwerlich übertroffen werden. (3.)

Dobritz (August), geb. in Norddeutschland am Ende

des vor. Jahrh.; Liebe zur Kunst führte ihn früh zur Bühne, wo er in der untergeordnetsten Stellung seine Laufbahn begann und bei mehreren reisenden Gesellschaften des Nordens Alles spielte, was die Nothwendigkeit gebot. Ein Engagement in Braunschweig und später in Dessau, gab seinem Talente eine würdigere Richtung; er widmete sich ausschließlich dem Fache der jugendlichen Liebhaber und Naturburschen und leistete darin Vorzügliches, besonders im Lustspiele. Um 1820 ging er nach dem Rheine, wo er in Düsseldorf, Köln und Aachen mit großem Beifall spielte. Nach einem Gastspiele in Bremen und Lübeck trat er ein Engagement in Schwerin an, von wo er jedoch nach 1 Jahre wieder nach Braunschweig zurückkehrte. Nach kurzem Aufenthalte daselbst gastirte er 1825 u. 26 in Wiesbaden, Mainz, Frankfurt und Stuttgart und wurde bei letzterer Bühne engagirt; heute noch gehört D. zu den beliebtesten Mitgliedern derselben. Von hier aus gastirte er später in München, Dresden, Mannheim u. s. w. und fand überall die glänzendste Aufnahme. D. verbindet mit einer lebhaften Phantasie einen klaren Verstand; sein natürliches Darstellungstalent wird von einer kräftigschönen Persönlichkeit vortheilhaft unterstützt. Das Lustspiel ist vorzüglich die Sphäre seines Wirkens (in letzter Zeit besonders Charakterrollen im Conversationsstück), doch wirkt er auch in der Tragödie mit großem Erfolge. (R. B.)

Doctor, eigentlich Lehrer, seit dem 12. Jahrh. ein Ehrentitel für Gelehrte. Die Bühne, besonders die ital., hat sich früh dieses Titels bemächtigt und den Stand der D.en mit scharfer Satyre behandelt (s. Ital. Theater Dottore); der D. wurde zur stereotypen Maske, deren besonderes Costüm sich bis in die neuere Zeit erhalten hat. So erschien ganz vor Kurzem noch der D. der Rechte stets in langer schwarzer Robe, breiter Binde, im Spitzenkragen, mit 4eckigem Barette oder einer Allongenperücke, eine Papierrolle in der Hand tragend. Die vagabundirenden D.en der Medicin des vor. Jahrh.s erschienen stets in rothem Rock, rother Weste mit großen goldenen Knöpfen und breiten Goldborten, womit auch der 3eckige Hut reich geschmückt war; Busenstreif, Manschetten und die Schleifen an der Halsbinde waren von außerordentlicher Größe, die Perrücke, Brille und ein riesiger Stock mit goldenem Knopfe vollendeten die Carricatur, die man D. nannte, und die zur Ehre des guten Geschmacks von der Bühne verschwunden ist. (B.)

Döbbelin, 1) (Carl Theophilus), geb. zu Königsberg in der Neumark 1727, studierte in Halle die Rechte, mußte aber flüchtig werden, weil er thätigen Antheil an einem bedeutenden Tumulte genommen hatte. Bei der Neuberin betrat er 1750 zum ersten Male die Bühne, schweifte

darauf 6 Jahre hindurch bei wandernden Truppen umher, bildete dann selbst eine und spielte 10 Jahre lang mit dieser in den Rheinstädten. 1766 kam er als Schausp. zum Dir. Schuch nach Berlin, er half diesem bei Abschaffung der extemporirten Comödie und erndtete mit der Familie Brandes großen Beifall. 1767 trennte er sich indessen von Schuch, errichtete abermals eine Gesellschaft und durchzog mit dieser mehrere preuß. Provinzen. Nach Koch's Tode erhielt er das Privilegium für Berlin (s. d.) und eröffnete 1775 sein Theater, das von dieser Zeit erst stehend wurde. Er starb 1793 wohlhabend und geachtet. Als Schausp. war er unbedeutend, denn er übertrug den Bombast und Schwulst, der ihm im Leben eigenthümlich war., in seine Rollen. Als Director stand er höher. — 2) (Madame, geb. Schulzin), erste Gattin des Vor., die derselbe in Leipzig geheirathet. Gleichzeitige Critiker nennen sie eine äußerst gebildete sinnige Schauspielerin. Sie starb noch sehr jung 1759, nachdem sie die später so berühmte Caroline Maximiliane D. geboren. — 3) (Madame, geb. Neuhoff), 2. Gattin des Vor., aus Brüssel gebürtig. Sie war es besonders, die bei Schuch das Publikum an regelmäßigen Stücken Geschmack finden ließ. Nach einer nicht glücklichen Ehe wurde sie 1775 von ihrem Gatten geschieden. Ihr Todesjahr und spätere Lebensumstände sind unbekannt geblieben. — 4) (Caroline Maximiliane), Tochter von D. 1 u. 2., geb. 1758 in Cöln. Fälschlich gibt die Chronologie des deutschen Theaters Danzig als ihren Geburtsort an. In ihrer ersten Erziehung unverantwortlich vernachlässigt, holte sie als Jungfrau bald Alles nach und betrat die Bühne im blühendsten Alter. Obgleich sie zu den schönsten Hoffnungen berechtigte und auch wirklich in den 10 ersten Jahren ihrer Laufbahn der Liebling des berliner Publikums war, so zwang sie doch ihr mißtönendes Organ und die immer zunehmende Corpulenz früh in das altkom. Fach überzugehen. In diesem leistete sie Ausgezeichnetes. 1812 feierte sie ihr Jubiläum, bei welchem sie von der berühmten Bethmann bekränzt wurde. Bei ihrem spätern Abtreten vom Theater erhielt sie vom Könige eine Pension und starb gänzlich erblindet 1828. — 5 u. 6) (Carl und Friedrich), 2 Söhne von D. 1 u. 3. Beides unbedeutende Schausp. Ersterer war eine Zeitlang Director einer rühmlichst genannten Gesellschaft, die im Brandenburgischen, dann in Posen, Polen, Ungarn und Holland spielte und später unter der Direction seines Sohnes (s. D. 8) fortbestand; er starb 1822. — 7) (Madame, geb. Feige), Gattin des Vor., war eine zu ihrer Zeit gefeierte Sängerin und Schauspielerin. Sie st. 1838. — 8) (Conrad Carl Theodor Ernst), Enkel von D. 1 und Sohn von D. 5 u. 7., geb. 1799 zu

Neubrandenburg, entwickelte früh ein bedeutendes Talent für die Bühne, die er auch bereits als Kind und nicht ohne Beifall betrat; obgleich für den Handelsstand bestimmt, trat er doch 1817 in Posen bei der Gesellschaft seines Vaters wieder auf, den er von nun an auf seinen Kunstreisen begleitete und dabei sein Talent am entschiedensten in kom. und Charakterrollen bewährte. Nach dem Tode seines Vaters übernahm er die Leitung des Theaters, durchreiste die preuß. Provinzen Sachsen und Brandenburg und stand später dem Hoftheater zu Köthen und Dessau vor. Hier zu wenig als darstellender Künstler beschäftigt, nahm er Engagement bei der Pichler'schen Gesellschaft in Bremen, wo er bis 1824 blieb. Auf einer Kunstreise gab er zu Hannover, Leipzig, Magdeburg und Königsberg mit Beifall Gastrollen, kam 1826 mit der Eberwein'schen Gesellschaft nach Gotha, wo er bei dem 1827 gebildeten Coburg=Gothaischen Hoftheater als Schausp. und Regisseur angestellt wurde, welche Functionen er noch jetzt versieht; er wurde 1838 lebenslänglich engagirt. Seine Gattin, geb. Lange, verdient zu den bessern Künstlerinnen gezählt zu werden. Als Schausp. erndtet D. durch seine ächt kom. und naturgetreuen Darstellungen allgemeinen Beifall. Namentlich excellirt er als Friedrich II., Werdenbach in den Mißverständnissen, Doctor Bartolo im Barbier von Sevilla, Reinhold in der Müller und sein Kind, Schelle in den Raupach'schen Lustspielen u. s. w.; als Regisseur besitzt er eine genaue Kenntniß der Bühne und eine noch größere Gewandtheit in Anordnung des Scenischen. — Mehrere Schausp. des Namens D. sind noch bei verschiedenen deutschen Bühnen angestellt, über deren Lebensverhältnisse uns nichts Näheres bekannt ist. (L. S. u. L. Storch.)

Döring, 1) (Georg), geb. 1789 zu Kassel, widmete sich nach vollendeten Studien der liter. Laufbahn und lebt als Dr. phil. und Hofrath in Frankfurt a. M. Für die Bühne schrieb er die Trauerspiele: Cervantes Posa, der getreue Eckardt und 2 Bände dram. Novellen, Frankfurt 1833, die 14 Stücke, theils Original, theils Uebersetzungen, und darunter manche werthvolle Gabe für die Bühne enthalten. — 2) (Heinrich), geb. 1789 in Danzig. Neigung zur Poesie und zu wissenschaftlichen Beschäftigungen entfremdete ihn dem Handelsstande, für den er anfangs bestimmt war u. er trat 1811 in das Gymnasium seiner Vaterstadt und widmete sich 1814 zu Jena dem Studium der Theologie, beschäftigte sich aber, durch Goethe, v. Knebel und durch seinen Landsmann Falk mehrfach angeregt, vorzugsweise mit den schönen Wissenschaften und naturhistorischen Studien. Er ward ordentliches Mitglied der Societät für die gesammte Mineralogie zu Jena. Die Bekanntschaft mit L. Wieland, dem Sohn des Dichters,

veranlaßte D. 1817 nach Weimar zu gehen, wo er Antheil nahm an der Herausgabe des weimarischen Oppositionsblattes. Mit dem Schlusse des genannten Jahr kehrte er jedoch wieder nach Jena zurück, wo er seitdem als Dr. phil. und Privatgelehrter lebt. D. ist besonders als Biograph unserer deutschen Dichter zu nennen und bietet treffliche Quellen zur Kenntniß und Beurtheilung derselben. Er schrieb die Biographien von: Herder (Weimar 1823), Klopstock (ebd. 1825), Bürger (Berlin 1826), J. Paul (Leipzig 1830), Gellert, (Greitz 1833), Matthison (Zürich 1833), und von den dram. Dichtern: Schiller (Weimar 1822. N. A. ebd. 1824; völlig umgearbeitet Jena 1839), Goethe (Weimar 1828. N. A. ebd. 1833) und Kotzebue (ebd. 1830). In seinen poet. Werken (Quedlinburg 1838 2 Bde.) finden sich einige höchst schätzbare dram. Skizzen; auch hat er für die Bühne durch gediegene Uebersetzungen, besonders Shakspeare's und Byron's, gewirkt. Er lieferte 11 Stücke für die Ausgabe der Werke Shakspeare's in 1 Bande (Schneeberg 1835); von Byron übersetzte er die Dramen Manfred (Zwickau 1821) und Sardanapal (ebd. 1825). Auch verdienen einige treffliche Aufsätze von D. im weimarischen Modejournal hier noch Erwähnung: Ueber die franz. Operncomponisten Isouard, Monsigny und Gretry (im Januar- und Juniheft 1819) und über den Ursprung der engl. Bühne (im Juliheft 1821). — 3) (Theodor), geb. 1805 in Warschau, wo sein Vater preuß. Salzinspector war, sollte Theologie studieren u. erhielt die ersten Schulkenntnisse in dem Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin. Unglücksfälle seiner Eltern zwangen ihn sich dem Handelsstande zuzuwenden. Nachdem er seine Lehrzeit überstanden und als Commis fungirte, machte er die für sein ferneres Leben wichtige Bekanntschaft des Vorstehers der Urania. Diese Bekanntschaft und der öftere Besuch des Hoftheaters, wo Talente wie Devrient, Wolff, Beschort, Lemm rc. im Vereine wirkten, vermehrten nur den leidenschaftlichen Hang zur Schaubühne. Als er in einigen Rollen sich in der Urania versucht hatte, ging er zu der Gesellschaft des Dir. Hurray; er debutirte in Bromberg als Julius im armen Poeten, wurde aber furchtbar ausgelacht, da sein Feuer weder Maaß noch Ziel kannte; doch erhielt er ein Engagement für kleine Rollen und durchzog mit demselben mehrere Jahre die Städte Marienwerder, Bromberg, Graudenz, Elbing, Thorn rc. und kam dann 1826 nach Breslau zu der Bierey'schen Gesellschaft. Hier entwickelte sich sein Talent für niedrigkom. Rollen und er spielte nach dem Abgange des Komikers Wohlbrück dessen Rollen mit vielem Glück. 1829 kam er unter Haake nach Mainz und wurde in kurzer Zeit der Liebling des Publikums sowohl in kom. als ernsten Charakterrollen. 1832 gastirte er

in Mannheim mit ausgezeichnetem Erfolg und erhielt daselbst eine Anstellung. 1835 gastirte er mit großem Beifall in Karlsruhe und Hamburg, wo er im strengsten Sinne des Worts Furore machte und seine 3 Rollen auf 16 steigerte. Er schloß hier mit der Direction einen Contract ab, den er zu Ostern 1836, nachdem er in Mannheim seiner contractlichen Verhältnisse sich entledigt sah, in dem Fach aller ersten Charakterrollen antrat. 1837 gastirte D. in 18 Rollen in Breslau; 1838 auf dem Hofburgtheater zu Wien und auf der Hofbühne zu Stuttgart. Auf beiden Bühnen wurde er mit enthusiastischem Beifall aufgenommen; in Stuttgart war er der Einzige unter den Concurrenten für Seydelmann's Stelle, dem man einen sehr vortheilhaften Engagementsantrag machte, welchem er nach Auflösung seines hamburger Contractes 1838 Folge leistete. 1839 gastirte D. mit großem Erfolge in Frankfurt a. M., Mannheim, Pesth ꝛc. D. ist eine ächt geniale Künstlernatur; mit einer ungemeinen geistigen Regsamkeit, einer gediegenen Bildung und einer bewundrungswürdigen Gewandtheit in der Nachahmung verschiedener Dialecte und Physiognomien; mit einer wahren Chamäleonsnatur begabt, weiß er seine Individualität so wegzuläugnen, daß oft selbst der fleißigste Theaterbesucher ihn unter der angenommenen Maske nicht wieder erkennt; er ist ein Geistesverwandter L. Devrients, mit dem er auch in der Gesichtsbildung große Aehnlichkeit hat. Ganz besonders weiß er durch seine alles besiegende Phantasie hinzureißen und zu rühren; dies sind Eigenschaften, die ihn den ausgezeichnetsten Darstellern Deutschlands zur Seite stellen. Er steht jetzt in der Blüthe der Manneskraft, in dem schönsten Wirkungskreise und mit Gewißheit läßt sich von seinem rastlosen Streben erwarten, daß er trotz der bereits erlangten Höhe der Ausbildung, dem herrlichsten Ziele, der Meisterschaft fortwährend unermüdet entgegensteuern wird. 1833 verehlichte sich D. mit der rühmlichst bekannten Künstlerin Sutorius, geb. 1807 zu Breslau. Sie war eine der ausgezeichnetsten Soubretten. In Breslau unter Bierey und Piehl, sowie in Weimar und Hamburg war sie sehr beliebt. Kränklichkeitshalber hat sie sich bescheiden zurückgezogen und lebt jetzt in einer zufriedenen und glücklichen Häuslichkeit. (R. B. u. β.)

Doge, das Oberhaupt der Republiken Venedig und Genua. Die Theaterkleidung (die wirkliche war ganz anders) des D.n besteht in einer mit Hermelin besetzten langen rothen Tunica mit weiten Aermeln, die von reichen Knöpfen vorne zusammengehalten wird; rothen Sammtschuhen mit Steinen, einem runden Spitzenkragen, einem scharlachrothen 4eckigen Barret mit Hermelin, oder einem großen rothen Hute. Im

vollen Ornate erhält er hierzu noch einen hermelinbesetzten Purpurmantel. Die Dogenmütze (s. Corno) ist auf der Bühne nicht üblich. (B.)

Dogget (Thomas), bedeutender engl. Schausp., betrat gegen 1703 die Bühne und war bald sehr beliebt beim Publikum. Er vereinigte sich später mit Wilkes und Cibber, den Eigenthümern des Theaters Drurylane. Als Booth 1712 ebenfalls in diese Vereinigung eintreten wollte, zog sich D. von der Bühne zurück, gab seinen jährlich beinah 1000 Pf. betragenden Gewinnantheil auf und starb 1721 als geachteter Privatmann. Die Kritik seiner Zeit stellt ihn sehr hoch und Congreve schrieb die Hauptcharaktere aller seiner Stücke für ihn. Auch als Theaterdichter versuchte er sich, jedoch nur mit einem Stücke, das jetzt vergessen ist. (L. S.)

Dolce (ital. Musik, spr. Doldsche), süß, angenehm; eine Vortragsbezeichnung.

Dolce (Ludovico), geb. 1508 zu Venedig, schrieb die Trauerspiele: Giocasta, Medea, Didone, Iphigenia, Thieste, Agamemnon u. e. a., Venedig 1560, und die Lustspiele: il Marito, il Ragazza, il Capitano, il Ruffiano u. s. w., ebd. 1560, die zum Theil classischen Werth haben. Er st. 1568 in seinem Geburtsorte. (R. S.)

Dolch (Requisit.), ein 2 oder 3 schneidiges Stoßgewehr von 6—18 Zoll Länge, mit einem kreuzförmigen Griff. Schon die Römer führten den D. unter dem Namen Misericorde; sie tödteten damit den überwundenen Feind, wenn er nicht um Gnade bat; später führten mehrere Völker den D. als Waffe. Auf der Bühne ist der D. ein höchst nöthiges Requisit; auch hier brauchten ihn schon die Römer. Später wurde er fast allgemein auf der Bühne und in einer kleinen Scheide an der rechten Seite getragen. Es versteht sich von selbst, daß der D. auf dem Theater, wie jede andere Waffe, stumpf sein muß, um jede Gefahr zu vermeiden. Am besten ist die schon bei den Römern übliche Einrichtung, daß die Klinge des D.es durch eine mechanische Vorrichtung beim Stoße in das Heft hineingeht und von dort durch eine Feder wieder in die natürliche Stellung gedrückt wird. — Der D. der Türken ist gekrümmt, wie ihre Säbel. — Auch ist ein D. durch das Auge einer trag. Maske gestoßen, das Symbol der Tragödie. (B.)

Dollmann (Gard.), 1) der am Leibe eng anliegende Rock der Ungarn, der mit einem Gurte befestigt wird. 2) Die enge mit Schnüren besetzte Husarenjacke. 3) Das halbenge Kleid, welches die Türken über dem Hemde tragen; es wird ebenfalls mit einem Gürtel befestigt. (B.)

Dolus (Alleg.), Personification der List und des Be-

trugs, in Verbindung mit unheilbringenden Schreckgestalten erscheinend.

Dominante (Musik), die herrschende Saite, d. i. die 5. Stufe jeder Tonart, von der Tonica (dem Grundton) aufwärts gezählt. Man nennt diesen Ton auch Oberd. im Gegensatz zur Unterd., wie die 5. Stufe abwärts genannt wird. (7.)

Dominicaner, ein Mönchsorden, gestiftet vom heil. Dominicus 1206. Ordenstracht: ein langes weißwollenes Kleid u. Scapulier u. ein weißes Käppchen. Beim Ausgehen ein schwarzer Mantel mit einer daran befestigten Kappe als Kopfbedeckung. D.innen, gestiftet von dems. 1216. Ordenstracht: weiße Robe und Scapulier, schwarzes Velum. Der Orden war sehr verbreitet. (B. N.)

Dōmino (Gard.), ehedem die Wintertracht einiger geistlichen Orden, ein Mantel, der bloß Gesicht und Schultern verhüllt. Jetzt ein Maskenanzug für Herren und Damen; er besteht aus einem langen Mantel von Seide mit weiten Aermeln und langem Kragen, oder auch mit einer Art von Kapuze, um Kopf und Gesicht zu verhüllen (E. G.)

Donizetti (Gaetano), geb. 1797 in Bergamo, erhielt seine erste Bildung im Lyceum seiner Vaterstadt und studierte dann die Composition unter Simon Mayr und Pater Mattei in Rom. Anfangs widmete er sich der Kirchenmusik, nahm sich dabei die classischen Meister zum Muster und leistete auch wirklich Gediegenes. Die glänzenden und mit den leichtesten Mitteln erzielten Erfolge mehrerer ital. Componisten verlockten ihn jedoch; er verließ die betretene Bahn, machte eine Reise durch ganz Italien, um die Theater und ihre Kräfte und Anforderungen kennen zu lernen und widmete sich dann ausschließlich der Bühne. Als Operncomponist debutirte er in Venedig mit **Enrico, conte di Borgogna** mit glücklichem Erfolge. Jetzt folgten nacheinander die Opern: **La follia, le nozze in villa, il falegname di Livonia, Zoraide di Granata, la Zingara, la lettera anonima, Chiara e Serafina, l'esule di Roma, la regina di Golconda, otte mesi in una ora, Olivo e Pasquale, il filtro d'amore, Anna Bolena, Marino Faliero, Parisina** u. m. a., die mit flüchtigem Beifalle auf den großen Theatern Italiens gegeben wurden, sich aber nur der Dürftigkeit des Repertoirs wegen erhielten. In Deutschland sind uur einige und mit sehr geringem Erfolge gegeben worden. D. gehört durchaus jener neuesten leichtfertigen ital. Schule an, die ihre Erfolge in einigen verbrauchten Effecten und dem Anpassen einzelner Gesangspartien an beliebte Persönlichkeiten sucht, sich übrigens aber mit Reminiscenzen und musikal. Gemeinplätzen behilft. Keine seiner Opern ist eine eigentlich dram. Composition, selbst der

besten (la regina di Golconda) fehlen Charakter und Haltung. Er affectirt eine Kraft, die ihm durchaus mangelt und drückt dieselbe daher durch plumpe zusammengehäufte äußerliche Mittel aus. Einzelne Partien sind allerdings gelungen und werden sogar von den Sängern gesucht, weil sie ihnen Gelegenheit bieten, zu glänzen; auch hat er manche wirklich schöne Melodie eingestreut in seine Werke. Aber ein ganzes, aus dem schaffenden Geiste hervorquellendes Werk hat er nie gegeben. Zu loben ist nur seine ungemeine technische Fertigkeit und die leichte Art, mit der er Fremdes und Eigenes verbindet; auch zeigt sich in dem reinen und richtigen Satze noch seine gediegene Schule. Seine Instrumentation ist reich, oft überladen und zeigt häufig das Haschen nach Effecten. In Folge der Oper Anna Bolena wurde D. zum Professor des Contrapunktes und der Composition am Conservatorium zu Neapel ernannt; er lebt wechselnd in den größern Städten Italiens. (3.)

Donner (Technik). Wie der D. auf der griech. und röm. Bühne nachgeahmt wurde s. Bronteum. Bei unsern Bühnen besteht die gewöhnlichste und bekannteste Vorrichtung dazu in einem großen Rahmen, über den ein starkes Fell möglichst straff gespannt ist. Theils mit einem starken Schlägel, theils mit den Fäusten, sucht der damit Beauftragte ein dem D. ähnliches Geräusch auf dieser Vorrichtung zu Wege zu bringen; doch bleibt dies immer unvollkommen. Bedeutend besser sind schwere Wagen auf eckigen Rädern, die über dem Proscenium oder auf den Gallerien der oberen Maschinerie hin- und hergefahren werden. Die Bahn, auf der dies geschieht, muß aus dünnen Bretern über nahe aneinanderliegenden Unterlagen bestehen. Veraltet ist es, den D. durch eine lange Tafel dünnen Eisen- oder Kupferbleches hervorzubringen, welche, wenn sie schnell hin- und hergeschüttelt wird, ein dem D. ähnliches Getöse gibt. Eine Schnur führt aus dem Souffleurkasten an den Ort, wo die D.-Maschinerie aufgestellt ist und gibt das Zeichen, wenn D. gehört werden soll. Daß der Blitz in genauer Wechselwirkung mit dem D. stehen muß, versteht sich von selbst; doch sieht man häufig Verstöße gegen diese Regel. Den Inspicienten, Nachleser, oder sonst eine Person auf der Bühne mit der Leitung des D. zu beauftragen, ist nicht so zweckmäßig, als wenn der Souffleur dies zu besorgen hat. Gleichzeitig mit der Handhabung des D.s ist gewöhnlich auch Wind und der sogenannte Einschlag (s. d.). (L. S.)

Doppel-Rollen-Spiel hat statt: 1) bei vom Dichter gezeichneten Doppel-Charakteren, d. h. solchen, welche außer ihrem Grundcharakter, um Zuschauer oder Mitspieler zu täuschen, einen zweiten, dritten rc., im Geist und Sinne

des Dichters durchführend, darzustellen haben. Daß hierzu mehr als bei Repräsentirung einfacher Rollen, ja die höchst möglichste Verläugnung eigener Persönlichkeit vorausgesetzt wird, wenn die beabsichtigte Täuschung — habe sie nun ihre Beziehung auf Publikum oder Mitspieler — hervorgebracht werden soll, versteht sich wohl von selbst. Rollen dieser Art befinden sich in den Stücken: Abällino, die Drillinge, Pagenstreiche, Garrick in Bristol, Doppelgänger, Proberollen u. v. a.; 2) aus Personalmangel, wo in einem und demselben Stück der Schausp. sich zur Darstellung mehrerer Charaktere bequemen muß. Daß, unter allen Umständen, dies ein großer Uebelstand sei, ist um so weniger zu läugnen, als die Täuschung, das erste und nothwendigste Attribut der Schaubühne, immer dabei leidet, und auf keine Weise sich bekämpfen läßt. Die Entschuldigung, daß Mangel am Personale den Director zu solcher Vertheilung nöthige, ist keine; er gebe lieber ein solches Stück nicht, das außer der Grenze seiner Kraft liegt. Sind jedoch Gründe vorhanden, die ihn dazu zwingen, z. B. allgemeines Verlangen des Publikums, oder die Classicität des Stücks, ein Gastspiel oder Debüt und dergl., so lasse er wenigstens alle künstler. Vor- und Umsicht dabei walten, um so wenig als möglich dem Stücke und der Täuschung des Zuschauers zu schaden. Dahin gehört z. B. die Zeitpause, in der ein und derselbe Schausp. zu erscheinen hat, so lange es sein kann, hinauszuschieben, damit in der Zwischenzeit das Andenken des ersten Erscheinens ziemlich erlöscht ist; dann nie zu grelle Gegensätze des Charakters — wie ernste und kom. — zu wählen, oder einen früher Gestorbenen, später wieder auftreten zu lassen u. s. w; 3) aus Kunststück-liebhaberei oder Ostentation. Leider ist diese, besonders in neuerer Zeit, eingerissene Sucht nicht anders zu würdigen und zu benennen, wo ein Schausp. sich anmaßt — wir wollen ihm sogar den Künstlernamen nicht rauben — ohne Noth in ein und demselben Stücke zwei für sich bestehende Rollen sich anzueignen und darzustellen. Und stände er auf der denkbar höchsten Stufe der Kunst: immer bleibt es eine Entwürdigung derselben, eine Buhlschaft mit der Masse, eine theatralische Seiltänzerei. Es ist nicht möglich, den ächt-kunstgesinnten Zuschauer so zu täuschen, daß er nicht fort und fort an Aequilibristenkünste gedenke und sich auf den Schauplatz einer Gaukelbude unwillkürlich versetzt glaubt. — Daß man bei diesem D.-R.-Sp. das in jüngster Zeit von einigen Schausp.n mit den Charakteren des Franz und Carl Moor versuchte vorzüglich im Auge hatte, bedarf wohl kaum der Erwähnung. (Z. F.)

Doppel-Spiel, ist ein solches, wo 2 Personen sich die Aufgabe stellen, gegenseitig ihr Spiel von dem des An-

dern abhängig zu machen und durch Wechselwirkung einander in der Art unterstützen, daß der Eindruck, den dies Spiel auf das Publikum macht, nur dem Zusammenwirken Beider zuzuschreiben ist. Muster eines solchen Spiels waren Holbein und die Renner. Die von Ersterm eigens dazu geschriebenen kleinen Stücke, waren schon der Idee, Anlage und Ausführung nach, lediglich zu diesem Zweck verfaßt, und erreichten ihn auch durch dies wirklich einzige Zusammenspiel auf die glänzendste Weise. — So erinnert man sich auch von Iffland und der Bethmann hie und da eines solchen, untereinander verabredeten D.-Sp. mit wahrem Vergnügen, namentlich in den Rollen des Marinelli und der Orsina. (Z. F.)

Dormeuil, Director einer dram. Bonbonnière, (Theater des Palais-Royal) deren Actien bei der Errichtung 3000 Fr. kosteten, jetzt aber mit 10,000 bezahlt werden, was wohl den hinlänglichen Beweis für die geschickte Verwaltung gibt. D. war dem geistlichen Stande bestimmt, machte seine theologischen Studien, verließ sie aber bald, um Soldat zu werden. In kurzer Zeit avancirte er, aber die Leidenschaft zum Theater veranlaßte ihn, die Uniform abzulegen und die wechselnde Kleidung der Bühne anzunehmen. Als die Julirevolution ausbrach, war D. Regisseur des Gymnase; dort suchte das Glück ihn auf, um ihm die Zügel seines jetzigen Unternehmens in die Hände zu geben. D. verheirathete sich mit Dem. Esther, einer anmuthigen Schauspielerin des Vaudeville. D. ist nicht nur ein Darsteller von Geschmack, sondern auch ein gewissenhafter Director und ein geistreicher Mann. (— A. —)

Dormeuse (franz. Gard.), ein Nachthäubchen von vorzüglich eleganter Form, wird mehr noch des Morgens vor der Toilette getragen. (E. G.)

Dorn, 1) (Heinrich Ludwig Egmont), geb. 1804 zu Königsberg in Pr. Sehr jung verlor er seinen Vater; die Mutter verehelichte sich wieder mit dem berühmten Clavierspieler H. B. Schindelmeisser. Das elterliche Haus wurde nun ein Sammelplatz aller Künstler und Kunstfreunde; die Mutter bildete ihre schöne Stimme für den Gesang aus und so vereinigte sich Alles, um in dem Knaben den angebornen Sinn für Musik zu nähren und zu stärken. D. wurde durch Muthreich, Kloß, Riel, Jensen und die rastlos thätige Mutter, (welche noch in neuester Zeit die nach ihr benannte Methode des Musikunterrichts erfunden hat) musik. gebildet, während für seine wissenschaftliche Ausbildung durch den Besuch des Collegium Fridericianum gesorgt wurde. 1823 bezog D. die Universität Königsberg, um sich der Jurisprudenz zu widmen. 1824 vertauschte die Mutter den bisherigen Wohnort mit Berlin; hier wirkte der freundschaftliche Umgang mit

Zelter, Berger, Klein, Rellstab, Reichard und der Milder ꝛc., störend auf das erwählte Brodstudium, und kaum bedurfte es eines Besuchs in Wien und des Genusses der reichen ital. Oper, um den Entschluß zur Reife zu bringen, sich ganz der Musik zu widmen. Nach Berlin zurückgekehrt, studirte D. die Harmonielehre unter Zelter und B. Klein, wurde eifriger Theilnehmer an der neu gegründeten Berl. Mus. Zeitung und debutirte 1826 als Componist mit der Oper „die Rolands Knappen,“ die auf dem königstädter Theater mit Beifall aufgeführt wurde. Gleich darauf erhielt er ein Engagement als Musiklehrer nach Frankfurt a. M., verließ es aber schon in demselben Jahre, um die ihm angebotene Musikdirector-Stelle am Theater zu Königsberg anzunehmen. In Berlin angekommen, fand er Briefe vor, daß man sich in Königsberg bereits nach einem andern Dirigenten umgesehn. Mit erneutem Eifer wandte D. sich daher wieder der Composition und der musik. Kritik zu; er componirte das Melodram „der Zaubrer und das Ungethüm“ für das königstädter Theater (aufgeführt 1827) und die von Holtei gedichtete Oper, „die Bettlerin.“ 1828 bekam D. abermals ein Engagement als Musikdirector nach Königsberg, wo seine Oper „die Bettlerin“ zum Erstenmal gegeben wurde. 1829 erhielt er die Capellmeisterstelle an dem neu begründeten Hoftheater in Leipzig; hier, wo er sich auch 1830 verheirathete, componirte D. das Ballet „Amors Macht“ und führte sowohl die genannten Opern als die dritte „Abu Kara“ gedichtet von Bechstein, dem Publikum mit glänzendem Erfolge vor. Nach Auflösung des leipziger Hoftheaters übernahm D. auf 2 Monate interimistisch die Direction der Oper in Hamburg und folgte dann 1832 einem Rufe nach Riga; hier erhielt er 1833 das Cantorat an der St. Petri und Domkirche mit dem Titel „städtischer Musikdirector“ auf Lebenszeit. Seitdem hat er sich um die Ausübung der Kunst in Riga vielfache Verdienste erworben. 1833 begründete er die dortige Liedertafel, 1834 die Singakademie, übernahm die Direction der Concerte der „Musik. Gesellschaft“ und 1836 die Leitung des ersten Musikfestes in den russischen Ostseeprovinzen. 1838 wurde D.s neueste Oper „der Schöffe von Paris“ gedichtet von W. A. Wohlbrück, im Laufe des Winters 8 mal mit glänzendem Erfolg gegeben. 1839 übernahm D. auch die Capellmeisterstelle am Rigaer Theater. D.s musik. Thätigkeit beschränkt sich nicht allein auf die genannten 4 Opern, sondern er hat auch sonst manche werthvolle Composition geliefert. — 2) einer der tüchtigsten und berühmtesten Maschinisten Deutschlands, gegenwärtig beim Hoftheater zu Darmstadt. Seine Lebensverhältnisse sind uns unbekannt. Eine neue Donnermaschine, die D. erfunden hat und die aus einfachen

mit dünnem Papiere überspannten Holzrahmen besteht, soll den Donner treuer und stärker als alle bisherigen Vorrichtungen nachahmen. (J. F. u. 3.)

Dorus-Gras (Mad.), geb. zu Paris um 1810, Schülerin des Pariser Conservatoire, gewann ihren ersten Ruf durch die musik. Abendunterhaltungen und öffentlichen Concerte, empfing dann glänzende Anerbietungen von dem Theater zu Brüssel, wo sie mit außerordentlichem Beifall debutirte, und sich bald solchen Ruf erwarb, daß dieses Theater ihr als Stufe diente, um die großartige Scene der Pariser Oper zu betreten, der sie seit 1831 angehört. Ihr Talent, das sich namentlich darauf versteht, die Herzen zu ergreifen und zu rühren, erschöpft alle Schätze der Harmonie, und alle Reize einer kunstgebildeten Vocalisation. Neckend und kokett mit den Noten spielend, tändelnd, gibt ihre Stimme in den wechselvollsten Modulationen Beweise seltener Biegsamkeit und kühner Kraft. Sie gehört zu den glänzendsten Stützen der großen Oper. Die Direction der kom. Oper hatte früher mit ihr unterhandelt, scheute sich aber für diese schöne, reiche und melodische Stimme die geforderte Gage von 12,000 Fr. zu bezahlen, und die Direction der großen Oper, diese Gelegenheit benutzend, bot ihr schnell einen Contract mit 25,000 Fr. — Kürzlich hat Mad. D. G. einige Reisen in die Provinz unternommen, die ihr reichen Gewinn gebracht haben. (— A. —)

Dorval (Mad.), geb. Allan, geb. um 1792, debütirte 1811 in Bayonne, spielte dann an mehrern Provinzialtheatern und heirathete den Schausp. D., kam später nach Paris, wo sie am Gymnase auftrat, dann kurze Zeit beim Théâtre français war und ist seit 1832 ein sehr beliebtes Mitglied des Theaters der Porte-Saint-Martin. Der schlechte Erfolg, den ihre ersten Leistungen auf der Bühne hatten, diente nur dazu, ihren Eifer anzuspornen und bald gelang es ihr, sich einen Namen unter den besten jetzt lebenden franz. Schauspielerinnen zu erringen. Außerordentlichen Beifall erwarb sie sich in den Stücken: le soneur, la Fiancée de Lamermoor, Antony, Beaumarchais à Madrid u. v. a. Das größte Lob, das man ihr ertheilen kann, ist, daß ihre Leistungen die Frucht tiefen Studiums sind und es doch nicht scheinen. Mad. D. ist jetzt die Gattin des geistreichen Vaudevillisten Merle. (R S.)

Dorvigny, geb. um 1734, Komiker und franz. Lustspieldichter. Er schrieb die Lustspiele: le corsaire provençal, les battus payent l'amende, 1779; la comédie à l'impromptu, on fait ce qu'on peut et non pas ce qu'on veut, oui et non, le désespoir de Jocrisse, welche theilweise so viel Beifall erhielten, daß sie täglich zweimal aufgeführt werden mußten. D. starb 1812 zu Paris in dürftigen Umständen. Er selbst läßt in seiner Apologie des buveurs, 1813, in 8. errathen,

daß er der natürliche Sohn Louis XV. gewesen. Seine Stücke sind von Dyk, Gotter, Jünger u. A. übersetzt und im kom. Theater der Deutschen. Leipzig 1777—86 enthalten.
(E. G.)

Dottore, s. Italienisches Theater und Masken.

Double (Technik), doppelt; Theaterwort der franz. Bühne für denjenigen Schausp., welcher ad interim (s. d.) die Rolle eines andern spielt. Der eigentliche Besitzer des Faches wird chef d'emploi genannt und erhält nach seinen contractlich begründeten Ansprüchen jedesmal diejenige Rolle, welche offenkundig in sein Fach gehört, oder von dem Dichter als dahin gehörig bezeichnet wird. — Verspricht man sich etwas von dem Stücke, so wird jede Rolle sofort doublirt d. h., diejenigen Schausp., welche sich für ein bestimmtes Fach ausbilden, aber nicht chefs d'emploi sind, lernen die Rolle mit, wohnen den Proben bei und müssen stets bereit sein, im Fall einer Krankheit des chef d'emploi dieselbe zu spielen. Bekanntlich hat ein Stück, wenn es gefällt, in Frankreich gleich so viele Aufführungen hintereinander, daß häufig eine Ermattung der Hauptdarsteller eintritt. Dann spielen die D.s oder Triples. — Beim Tode oder Abgang des chef d'emploi hat sein D. das nächste Anrecht auf den Besitz seiner Rollen. Am reinsten ausgebildet ist dieses eigenthümliche Verhältniß beim Théâtre français und bei der Académie royale de musique. Bei dem erstgenannten steht es in genauer Wechselwirkung mit der ganzen Einrichtung der Société (s. d.) Eine Abänderung ist aus diesem Grunde etwas sehr Seltenes, und wenn ein Stück angekündigt ist, so wird es auch gegeben, sollte es selbst mit lauter D.s sein. Auch in Deutschland hat man versucht Doubluren einzuführen, aber sie sind nirgend zu einer durchgreifenden Haltung gelangt. Gut wäre es allerdings, wenn man bei Vorstellungen, die auf einen bestimmten Tag berechnet sind, wie z. B. den Geburtstag des Landesherrn, besondere Feierlichkeiten u. s. w., sämmtliche Rollen doublirte, weil es hierbei oft darauf ankommt, daß die Vorstellung gegeben, nicht wie sie gegeben wird. Aber im Allgemeinen würde sich dieser Grundsatz den gerechten Ansprüchen des Publikums gegenüber nicht durchführen lassen. Das dram. Werk von den besten Kräften einer Bühne dargestellt zu sehen, ist das begründete Recht des Publikums und ein D. kann nie im Zusammenspiel das leisten, was derjenige vermag, der dasselbe mit einstudiert hat. Wollte man das System des Doublirens überhaupt einführen und zu einem anziehenden Theil des ganzen socialen und Verwaltungslebens einer Bühne machen, so wäre eine Theaterschule das beste Mittel um gleichzeitig mit dem Einstudiren eines Stückes die Rollen sämmtlich doppelt zu besetzen. Indessen ist es schon schlimm genug, wenn Noth

und Hindernisse eine Doublure bedingen; sie bei dem jetzigen Zustande des deutschen Theaters täglich wiederkehren zu sehen und dem Publikum schwache Versuche oder Nachahmungen vorführen zu wollen, wo es das Recht hat, das Beste zu verlangen, was die Kräfte einer Bühne vermögen, würde zu großen Uebelständen führen, (L. S.)

Draghi 1) (Antonio), geb. zu Ferrara um 1636, studierte die Musik in Rom und Venedig und gehört zu den tüchtigsten Meistern der alten (classischen) ital. Schule. Er lebte am Ende des 17. Jahrh. als Hofcomponist in Wien. Gerbers Tonkünstler=Lex. zählt 86 Opern von ihm auf, die von 1663—99 erschienen. 2) (Giovanni Battista), jüngerer Bruder des Vor., lebte am Ende des 17. Jahrh. in London, wo er Lehrer der Prinzessin Anna war. Man hat nur 2 Opern: Psyche und The wonders in the sun von ihm, die indessen mit der ital. Schule gar nichts gemein haben und eine fast eigenthümliche Gattung in der Musik bilden. (3.)

Drama (v. griech. Aesth.) In der jüngsten Zeit ist man sich über den Begriff des D. klarer geworden, die philosophische Aesthetik hat ihn hin und her gewandt und zu definiren gesucht, man ist dabei auf glückliche Resultate gekommen, nur nicht auf das wünschenswertheste, daß man ein wirkliches deutsches D. bereitet oder vorbereitet hätte. Wir leben gegenwärtig in einer Periode, wo man viel mehr über Productionen denkt und nachdenkt, als wirklich producirt; selbst die meisten unsrer sogenannten Productionen sind mehr oder weniger Gedankenprocesse über einen oder den andern ästhetischen oder historischen fraglichen Fall. So sind wir uns wohl allmählig über den Begriff, was schön, was erhaben, was anmuthig sei und worin die Merkmale des Schönen, Erhabenen und Anmuthigen bestehen, klarer geworden, ohne deshalb das Schöne, Erhabene und Anmuthige tiefer zu fühlen, oder mehr des Schönen, Erhabenen und Anmuthigen zu schaffen als früher. Dies ist eben die Nachtseite unsrer ästhetischen Speculation, daß sie Alles in ein bloßes Raisonnement auflöst, worin man sich behaglich und wohnlich fühlt, weil, ohne Ausnahme, jeder einigermaßen Gebildete wohl zum Denken, Raisonniren, Urtheilen und Aburtheilen, aber nicht eben so leicht zum Produciren gelangen kann. Als Aristoteles zu definiren und zu systematisiren begann, hatte sich Griechenlands Poesie und Geschichte bereits abgelebt. Was die Definitionen des Begriffs D. betrifft, so besagen sie, nur mit andern Worten, genauer oder ungenauer, mehr oder weniger umgränzend, mehr oder weniger umfassend, mehr oder weniger treffend fast immer ein und dasselbe: D. bedeutet Handlung, nicht,

im Sinne des Acts, einen Theil der Handlung, sondern die Handlung selbst, oder wie Wackernagel („Ueber die dram. Poesie") den Begriff erläutert: D. ist ein Verlauf von epischen Begebenheiten, angeschaut in einem Verlaufe von lyrischen Zuständen, und dargestellt in Form des Gesprächs mit Begleitung des Gebärdenspiels; eine dialogisch und mimisch dargestellte Handlung. Das D. ist die innige Verschmelzung des Lyrischen mit dem Epischen, des Subjectiven und Objectiven, die Poesie des wahren Schönen, wie Düntzer sagt, zugleich die vollendetste Art der Poesie, wie die späteste; das D. verlangt, daß ihm lyrische und epische Richtungen vorangegangen sein müssen, um sich aus beiden aufzubauen. „Unter allen Spielen," sagt A. W. von Schlegel, „ist das Schauspiel unstreitig das unterhaltendste. Wir sehen handeln, wenn wir selbst nicht bedeutend handeln können. Der höchste Gegenstand menschlicher Thätigkeit ist der Mensch, und im Schauspiele sehen wir Menschen im freundlichen oder friedseligen Verkehr ihre Kräfte an einander messen, als verständige und sittliche Wesen durch ihre Meinungen und Gesinnungen auf einander einwirken und ihre Verhältnisse gegenseitig entscheidend bestimmen." Im Epos führt der Dichter seine Personen erzählend ein, im D. führen sie sich selbst ein; dort wird die Handlung berichtet, hier geht sie vor; was dort gleichsam in der dritten Person geschieht, geschieht hier in der ersten. Der Dramatiker stellt, wie Goethe sagt, die Begebenheiten als vollkommen gegenwärtig dar; hieraus entspringt jene Unmittelbarkeit der Wirkung, welche das D. vor allen Dichtungsgattungen voraus hat; kein Dichtungsgenre läßt sich, um so zu sagen, so auf der That ergreifen wie das dram. Im Roman sollen, wie Goethe sagt, vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten dargestellt werden, im D. Charactere und Handlungen. Die beiden Hauptgattungen des D.'s sind die Tragödie und die Comödie. (s. d.) Ueber die Bedeutung und Tendenz beider ist man sich erst in letzter Zeit klarer geworden, und daß man es geworden, ist ein Hauptverdienst unsrer philosophischen Aesthetik. Bis auf die letzte Zeit faßte man den Begriff des Tragischen zu unbestimmt, den des Komischen zu gemein auf, obgleich unsre Lustspieldichter in jedem Augenblick das erhabene Gesetz verletzen, dem auch das wahre Lustspiel unterworfen sein sollte; denn dazu ist das Lustspiel nicht da, daß es bloß belustigen soll; das thut jeder Bajazzo, jeder Grimassier, jeder Anecdotenerzähler auch; es hat einen höhern Zweck, so gut wie die Tragödie, den Zweck der Erhebung oder, wie sich Aristoteles ausdrückt, der Katharsis (Reinigung). Inwiefern auch das Lustspiel dieses oberste Princip haben kann, s. „Komisch," und inwiefern das Tragische, s. „Tragisch." Hier sei nur

so viel gesagt, daß der Held eines D.'s, welcher Art es auch sei, ein trauerspiel= oder lustspielartiges, immer in einem Kampfe begriffen dargestellt werden soll, in einem Zustande des Wollens und Strebens, des seinem Naturell entsprechenden consequenten Handelns, während er unablässig Hindernisse zu bekämpfen hat, denen er entweder unterliegt oder die er besiegt; ja, diese Hindernisse können sogar aus seinem Naturell, so gut wie die Lust, sie zu bewältigen, hervorgehen, der Kampf kann auf rein psychischem Gebiete geführt werden, was allerdings das höchste Genre der dram. Poesie sein würde, wie zum Theil Hamlet, noch mehr Goethe's Faust oder Byron's Manfred. Doch ist ein dram. Dichter auf keinem Terrain Verirrungen allerlei Art so ausgesetzt, wie auf diesem, und ein junges Talent, das nicht gerade mit Shakspeare, Goethe oder Byron concurriren kann, hat sich vor solchen sogenannten metaphysischen D.n wohl in Acht zu nehmen. Daß der Held eines D.'s die seinem Wollen sich entgegenstellenden Hemmungen besiegt oder ihnen unterliegt, macht an sich das D. weder zu einem Lustspiel, noch zu einem Trauerspiel; es kommt hier ganz auf die Individualität des Helden, auf das Mißverhältniß zwischen Person und Zweck, Umständen und Zweck, Mittel und Zweck an und auf die Art, *wie* er unterliegt oder siegt. Nicht das Factum, sondern das *Wie* des Factum ist hier das Entscheidende und Unterscheidende. Das D. soll erheben und reinigen; das Erhebende und Reinigende im D. ist immer das Tragische; daß aber überall im Lächerlichen und Komischen der ächten Art ein Element des Tragischen vorhanden sei, ist nachzuweisen und wird in den Art. „Komisch" und „Lächerlich" nachgewiesen werden. Auf dieses *tragische* Element im Lächerlichen scheinen die bisherigen Interpreten des Komischen wenig reflectirt und daher die Sache sich schwer gemacht zu haben. Das D. besteht, wie bekannt, aus einer dreigliedrigen Handlung: Exposition (s. d.), Verwickelung oder Schürzung des Knotens, endlich Auflösung oder Catastrophe (s. Catastrophe und Denouement.) Den eigentlichen Kern der Catastrophe nannten die Griechen Peripetie (s. d.), den Umschlag ins Gegentheil. Ueber die Eintheilung des D.'s in Acte und Scenen, s. Auftritt, Act und Scene; wie sich das D. unter den verschiedenen Völkern entwickelt hat, s. die besondern Artikel: Alte Bühne, Chines. Dänische, Deutsche, Engl., Franz., Indische, Ital., Span. Bühne u. s. w., und wie das moderne D. sich zu dem D. der Griechen verhält, s. vorzüglich Modern und Romantisch. Ueber die früher sehr arg mißverstandenen Begriffe des Aristoteles von Einheit des Orts und der Zeit, s. Aristoteles und Einheit (des Orts und der Zeit), und über die

streitige Frage, ob Prosa oder Vers und wann und wie Prosa oder Vers anzuwenden seien, s. Prosa, Sprache (eines D.'s) und Vers. Man verwechsele übrigens nicht den Begriff des Theatralischen mit dem des Dramatischen (s. auch Theatralisch); das rein Theatralische ist vom höheren ästhetischen Standpunkte selten zu billigen; es ist das Vorübergehende, der Mode Unterworfene, das Dramatische das für alle Zeiten Dauernde, Gesetzliche und Gesetzgebende; das Theatralische, das Unwesentliche, das Dramatische, das Wesentliche; Sophocles und Aeschylus haben für uns nichts Theatralisches mehr, aber das Dramatische in ihnen wird für ewige Zeiten in Geltung bleiben. So ist die jedem Character genau angepaßte dram. Sprache, wofür übrigens abermals Shakspeare als Muster aufgestellt werden darf, himmelweit verschieden von der jetzt beliebt und gäng und gäbe gewordenen lyrisch theatral. Sprache, worin Jeder so lange fortraisonnirt, bis er sich ausgesprochen, und Keiner die Rede von da fortschiebt, wo der Andre sie stehen gelassen. Uebrigens ist in einem D. Haupterforderniß, daß in ihm nichts, weder Character noch That, von vornherein als fertig, vollendet gegeben wird; sondern daß Alles vor unsern Augen sichtlich entsteht, wächst und wird. Dies Werden der That finden wir nirgends großartiger und in innigerer Gemeinschaft mit dem Werden der Charactere dargestellt als bei Shakspeare, besonders im Macbeth; auch Goethe und Schiller haben in dieser Hinsicht Meisterhaftes geleistet, während die meisten unsrer neueren dram. Dichter, und mit ihnen die Schausp., Alles auf der äußersten Spitze des schon Fertigen zu halten lieben. 2) D. als selbstständige Unterabtheilung der dram. Poesie. Wenn mit dem Worte D. Lustspiel, Trauerspiel und Oper zusammengenommen bezeichnet wird, so haben sich aus diesen wieder der Mittel- und Unterarten verschiedene, wie Tragicomödie, Posse, historisches Schau- und Trauerspiel, Familiengemälde, Melodrama u. s. w. gebildet, unter denen wir besonders einer erwähnen müssen, die wir nach den Franzosen D. nennen, denen wir auch die Gattung verdanken, die sie selbst, wie folgt, erklären: „Wir wendeten," sagen sie, „die allgemeine Bedeutung des griech. Wortes, auf eine specielle Schauspielgattung an, die halb dem Lustspiele, halb dem Trauerspiele, angehört. Vergeblich haben sich ihre Erschaffer nach einem Titel für diese Bastardsnatur bei den Alten umgesehen, denen sie fremd war, und er ist denn auch so lächerlich, wie die Sache, die er vorstellt. Unser D. ist ein Theaterstück, worin der Dichter rührende Auftritte aus dem gemeinen Leben mahlt. Indem er seine Sitten schildert, gehört es dem Lustspiele an, und weicht von

ihm ab, da es sich nicht mit seinen Lächerlichkeiten, sondern den Lastern und ihren Folgen beschäftigt. Es ähnelt dem Trauerspiele, denn sein Zweck ist Rührung, entfernt sich aber wieder von ihm, durch Schilderungen aus dem bürgerlichen Verkehr, und Vermeidung der Mächtigen der Erde. Mit der Erklärung des D.'s verbindet sich auch die Nothwendigkeit, daß es der Geschmack von sich weisen muß, da es gegen die guten Sitten streitet; das böse Beispiel, gleichviel in welcher Form dargestellt, bleibt immer gefährlich. Schlechtes gehört dem Laster an; nun sagt man freilich, der Verbrecher werde im D. nach Gebühr gestraft, aber er muß doch auch, wenn auch nur momentan, darin im Glücke erscheinen, soll das Interesse nicht gefährdet werden, und diese Reflexion genügt, um für die Unmoralität des Thema's zu sprechen. Um Abscheu gegen Verbrechen einzuflößen, müssen sie von den höchsten Lebensclassen ausgehen" u. s. w. Man sieht, daß hier nur von den ersten Erscheinungen dieser Abart, von denen des La Chaussee und seiner Nachahmer gesprochen wird, Erscheinungen die begreiflich auf uns übergingen, und die von ihren Anhängern das „rührende," von den Widersachern das „weinerliche" Lustspiel genannt wurden. Ueber beide ist die treffliche Abhandlung Lessings „von den weinerlichen oder rührenden Lustspielen," nachzulesen, und Schlegel sagt, bei Erwähnung unseres Lustspieles, daß es, so wie der Ernst sein Feld im Zwecke der ganzen Zusammensetzung und in der hervorgerufenen Theilnahme und sittlichen Beurtheilung findet, es in das belehrende oder rührende Schauspiel übergehe, und davon sei nur ein Schritt bis zum bürgerlichen Trauerspiele übrig. Man habe von diesen letztgenannten Arten, (die Lessing höchst geistreich aus dem Character der Franzosen und Engländer entwickelt, welche Letztere das bürgerliche Trauerspiel schufen,) als ganz neuen Erfindungen, ein großes Aufsehen gemacht und eigene Theorien dafür gebildet; aber das Neue in ihnen, wäre nur das Verfehlte: gesuchte Natürlichkeit, Pedanterie in den Familienverhältnissen und verschwendete Rührung. Er, so gut wie Lessing, entkräfteten übrigens den Ausspruch des Franzosen, als sei diese Vermischung des Ernstes mit dem Scherze den Alten fremd geblieben, und beweisen es Beide mit Beispielen aus Plautus und Terenz. Wenn aber auch solche Schauspiele und D.n auf poetisches Verdienst keinen Anspruch machen können, weil sie sich zu nahe an die prosaische Natürlichkeit halten müssen, um innere Wahrheit zu haben, so können sie, ohne Uebertreibung in ihren nöthigen Bestandtheilen, neben andern dram. Dichtungsarten recht wohl bestehen, wie es denn auch der Fall ist. (H. M. und C. L.)

Dramaturgie, oder **Dramaturgik**, (Aesth.) Schauspiellehre; sie umfaßt das Bedürfniß des Dichters, wie des Schausp.s, beurtheilt das Gedicht, wie die Darstellung, und wird in motivirtem Tadel und Lobspruch zur Lehrerin. In diesem Sinne eröffnete Lessing seine D., die er sich leider bald zu beschränken, und den Darsteller als solchen von ihrem Genusse auszuschließen gemüßigt sah. Er hat sich darüber ausgesprochen, und das Factum dieses Schausp.-Dünkels (von Mad. Hensel, nachmaliger Seyler, damals ausgehend) ist in der hamburger Theatergeschichte (s. den Art.) nachzulesen. Schon in der Entwickelungsperiode des deutschen Theaters reifte demnach die Sucht, sich gelobt zu sehen und Tadel (auch den leisesten) nicht ertragen zu wollen, wie denn diese Selbstgeburt bis zur neueren Zeit, die vollsten Früchte getragen, und so manchen Lehrer zurückscheuchte. Möge sich deshalb die D. nicht ganz von der Kunst und ihren Jüngern abwenden, auch sie mußte mit ihr verfallen; aber es fehlt, gottlob, noch nicht an würdigen Organen, noch nicht an Lernbegierigen, die ihnen horchen. Mögen beide auch spärlicher in der stets wachsenden Fluth auftauchen, möge die jetzige Zeit einen großen Stillstand, also einen allgemeinen Verfall bezeichnen, die Kunst ist zu schön und mächtig in sich, als daß sie sich nicht wieder erheben sollte. Der Einwurf, es sei immer so gewesen, ist ein nichtiger, und wenn auch der Fehler bestand, die Vorzüge schnellten ihn in die Höhe; jetzt ist es umgekehrt. Es ist aber zu tüchtig vorgearbeitet, wir sind zu reich an trefflichen D.n, an Theorien, an Lehrbüchern der Aesthetik, und Lessing, Schlegel, wie ihre Sinn- und Geistverwandte werden nicht umsonst vorgeleuchtet haben. Die Wasserfluth sogenannter Kritiken, wird mit den Afterkünstlern, die sie hervorriefen, nach und nach versiegen, und ist der Kreis nur erst wieder enger geworden, so werden Kunst und Zeitgeschmack aus dem Verfalle siegreich auf's Neue hervorgehn. Der Uebergang von der alten Zeit zu den Bedürfnissen und Anforderungen der neueren, ist längst ausgebildet, liegt klar vorgezeichnet vor uns und die Schwäche ist verwerflich, Alles schon verloren zu geben; dazu ist die Ausübung der dram. Kunst, noch zu jung in ihrem Bestande. Vor allem überzeuge sich der Darsteller, daß seine Persönlichkeit in der D. eine untergeordnete Rolle spielt und finde in dem Verdammungsurtheile: daß die Kunst nur durch den Künstler gefallen sei, die Aufforderung, Verlorenes wieder zu gewinnen und der D. ihr volles Recht, ihre hohe Bedeutung wieder zu geben. Reiche Schätze sind uns bereits von ihr geboten, und warten nur auf Benutzung. — Der **Dramaturg** ist Lehrer für Dichter und Darsteller; er zeichnet dem ersten

die Regeln vor, so weit sie bestehen und als solche anerkannt sind; er hilft dem Schausp. zum Verständniß der Dichtung und prüft, wie er sie aufgefaßt und uns wiedergegeben. In gleicher Eigenschaft wirkt er auf den Zuschauer, und verhilft ihm zum Standpunkte, von welchem aus er die Dichtung zu betrachten hat; macht ihn vertraut mit ihrem historischen Theile, und gibt ihm Kenntniß von den Sitten und Gebräuchen des Landes, wohin sie verlegt ist, ihm ihre Verbindung mit der poetischen Tendenz erläuternd. So, als unentbehrlichster Vermittler, sollte er viel höher in der allgemeinen Anerkennung stehn, und die Dichtung muß es nur zu oft entgelten, wenn seine Stimme ungehört verhallt. Die spärliche Würdigung von Calderon's trefflichem „Arzt seiner Ehre," in Deutschland gibt hiervon ein schreiendes Beispiel; vergeblich erschöpften sich Dramaturgen, den in jener Zeit in Spanien herrschenden Begriff von Ehre zu verdeutlichen; man wollte ihn nicht fassen, und brach mißbilligend den Stab über die Dichtung, nach dem Criminaljustizcodex unserer Zeit. — Welche Kämpfe hatte nicht Tieck als Dramaturg in dem kunstgebildeten Dresden zu bestehn! Eingeräumt, daß er zu plötzlich und starr auf den Beitritt zu seinen Ansichten drang, daß er jäh vom Augenblick erzwingen wollte, was erst nach und nach zu gewinnen war, dürfte deshalb eine jede verworfen werden, die von ihm ausging? — Hier war offenbar das Kind mit dem Bade verschüttet, denn wer möchte dem hochgebildeten Dramaturgen selbst dann seine Anerkennung versagen, wenn man über die Wahl seiner Mittel nicht einverstanden ist, wenn man den gleichen Flug zur Höhe mit ihm nicht wagen zu können glaubt? — Die Anstellung eines Dramaturgen, und vor allen sein Wirkungskreis bei der Bühne, wie selten sie jetzt besteht, sollte überhaupt auf das Bestimmteste erörtert und vorgezeichnet sein. Nicht in aller Freie kann die Poesie sich auf der Bühne bewegen und es ist genau zu erwägen, wieviel der Phantasie des Zuschauers angemuthet werden darf, wie sie zu wecken, zu pflegen und zu nähren ist. Einschränkungen und eine systematische Cultur müssen daher statt finden und die Praktik in Erwägung gezogen werden, aber mit strengstem Maaße, oder der Fall in die Prosa ist entschieden. — Die Theorie der Dichtkunst unterscheidet Dramatisches vom Theatralischen und schreibt die Regeln vor, wie Beides mit einander zu verbinden; dies in Ausführung zu bringen, sei die Aufgabe des Dramaturgen; denn dem Lehrer der Dichtkunst steht es zu, den Dichter diesen Regeln seiner kritischen Anordnung zu unterwerfen, wobei ihm die practische Erfahrung berathend zur Seite steht. Der angestellte Dramaturg mache durch Vorlesung

der Dichtung, die zum Aufführen bestimmt ist, sie dem gesammten darstellenden Personale in allen Theil klar, oder theile seine geistige Kraft dem dazu Beauftragten mit, wenn ihm selber die Kunst des Vorlesens abgeht. Ueber Vorlesungen und den Vorleser selbst, über die unumgängliche Nothwendigkeit Beider, hat sich Müllner so unendlich practisch ausgesprochen, daß es nur der Hinweisung auf ihn bedarf. Die Pflegung solcher Zweige einer geistigen Verwaltung sollte nun unbedingt von den Hofbühnen ausgehen, wo nicht der Kampf mit den Mitteln vorgeschützt werden kann; das von ihnen gegebene Beispiel würde Nachahmung erwecken nnd die Folgen heilbringend für die Kunst sein. Der Intendant müßte den bühnenkundigen, practischen Leiter mit dem geistigen vermittelnd einen und beide dürfen sich nicht feindlich gegenüber stehn, der eine nicht, wie es kleinlich oft geschieht, über einen fehlgeschlagenen Versuch des andern triumphiren. Immermann hat ein ruhmwürdiges Beispiel in jüngster Zeit gegeben, beide Chargen in sich selber vereinigt und gezeigt, wie viel man dadurch, selbst mit beschränkten Mitteln zu leisten vermag, (s. Düsseldorf und Immermann). Dagegen ist die Anstellung des Dramaturgen häufig entweder nur nominell, oder störend, aus den oben angeführten Gründen; will und darf er durchaus dem bühnenkundigen Director oder Regisseur keine Stimme einräumen, wie denn leider viele unsrer jungen dram. Dichter, mit Hohn auf Kenntniß des Theatral. herabsehn, so trifft die Schuld den Intendanten. Der Begriff des Theatral.n (s. Drama und Theatralisch) unterscheidet sich sehr bestimmt von dem des Dram.n Wie sich Dialogisches zum Dram.n gestalten kann, hat Schlegel durch Hinweisung auf das Gespräch des Socrates mit Hippias (Ueber dram. Kunst 2c. Th. 1. pag. 30) trefflich erläutert. Eben so gestaltete sich oft das Epische dram., ohne darum theatral. zu sein, wie wir auch viele dram. Dichtungen zählen, die ihm nicht entsprechen, noch entsprechen wollen. Zur Erkenntniß aller dieser Theorien zu gelangen, sind dem Künstler

Dramaturgische Studien natürlich unumgänglich nöthig; sie bilden einen wesentlichen Zweig seines schönen Berufes. Sehr häufig fehlen dem von edlem Durste getriebenen Jünger die Angabe, wie er ihn zu befriedigen hat und es scheint hier ein Verzeichniß der Quellen, das weit entfernt ist auf Vollständigkeit Anspruch zu machen, ganz an der Stelle. Schon Sulzer und Blankenburg, in den Zusätzen, hängen ein solches ihrem Art. Drama an; erfolge denn nun ein ähnliches mit Berücksichtigung der Erscheinungen der neueren deutschen dramaturgischen Literatur. Von den ge-

sammelten Werken wird nur der Name des Dichters angeführt und die durch ihn veranlaßten Ergänzungsschriften schlage der Suchende in Enslin's Bibliothek der schönen Wissenschaften nach, wie bei Goethe, Schiller, Shakespeare u. a. m. — **Gesammelte Werke;** Ayrenhoff, sämmtl. Werke, herausgegeben von Retzer. Wien 1814. Börne gesammelte Schriften. Hamburg, 1829—31. Bredow, G. G., Schriften. Breslau, 1823. Calderon in den verschiedenen Uebersetzungen und Erläuterungsschriften; Goethe, Herder, Fr. Horn, Lessing. Lenz, J. M. R., gesammelte Schriften, herausgegeben v. Tieck. Berlin, 1828. Lichtenberg, H. P. Sturz, (Beide über die engl. Bühne und besonders über Garrick.) Müllner. Th. und A. West (Schreyvogel) gesammelte Schriften. 2 Bde., Braunschweig, 1829. Shakespeare (Erläuterungsschriften im Cataloge Enslin's und den Notizen in den verschiedenen Uebersetzungen.) A. W. und F. v. Schlegels Schriften. Sonnenfels, gesammelte Schriften. Wien, 1783 — 87. Steigentesch, E. A. F. v., gesammelte Schriften. Darmst. 1819. (5. Band.) u. a. m. **Dramaturgie, Theorie, Geschichte, Miscelle u. s. w.** Batteux, C., n. d. Franz. von Ramler. Leipzig. Binder, das Theater in seiner Entstehung u. s. w. Nürnberg, 1832. Bouterweck, Aesthetik. Göttingen, 1824. Geschichte der Poesie und Beredsamkeit. Göttingen, 1810—19. 12 Bde. Chronologie des Theaters von Schmidt. Düntzer, Goethe als Dramatiker. Leipzig, 1837. Eberhard, J. A., Handbuch der Aesthetik. Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Halle, 1807—20 und 1790. Engel, Ideen zur Mimik. Eschenburg, J. J., Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste. Berlin, 1783 u. 1817. Dram. Bibliothek. Berl., 1793. Beispielsammlung zur Theorie und Literatur. Berlin, 1788—95. Flögel, K. F., Gesch. der kom. Lit., Gesch. d. Burlesken, des Grotesken, der Hofnarren. Leipzig, Liegnitz, 1788 — 94. Gottsched, J. C., nöthiger Vorrath ꝛc. 2 Thl. Leipz., 1757. 60. 65. Dram. Miscellen von Berling, Grillparzer u. s. w. Wien, 1830. Halirsch L., dram. Skizzen. 2 Thle. Leipz., 1829. Hoffmann, J. C., Leiden e. Theater-Directors. Jeitteles, Aesth. Lexicon: Wien, 1835 — 37. Iffland, Fragmente über Menschendarstellung. Gotha, 1785. Böttiger, K. A., Entwickelung des Iffland. Spieles ꝛc., Leipzig, 1796. (Siehe über Iffland die Erläuterungsschriften.) Kannegießer, P. F., üb. die kom. Bühne der Alten. Breslau, 1817. Klingemann, A., Kunst und Natur. 3 Thle. Braunschw., 1823 — 27. Köchy, über die deutsche Bühne. Berlin, 1821. Lavater, Physiognomik. Lewald, A., Theater - Revüe. 3 Bde. Stuttg., 1835. Möser, Harlekin oder die Vertheidg.

des Groteskkom. Moritz, Anton, Reiser. Berlin, 1785. Rahbeck, Briefe eines alten Schausp.s a. s. Sohn. Kopenh., 1785. Riccoboni, A. F. und F. L. Schröder's Vorschrf. über d. Schauspielkunst. Leipz., 1821. Richter, (Jean Paul), Vorschule der Aesthetik. Stuttgart, 1813. Richardson, S., über die wichtigsten Charactere Shakespeare's. (s. Shakspeare's Ergänzungsschriften.) Schink, J. F., dram. Fragmente. Wien, 1781—84. Dram. Monate. 4 Bde. Schwerin, 1790. Dram. u. a. Skizzen. Wien, 1793. Das Theater zu Abdera. 2 Thle. Berlin, 1787—89. (Alle zu beachten.) Schlegel, A. v., über dram. Kunst und Literat. 3 Bde. Heidelb., 1817. Characteristiken n. Kritiken. Königsb., 1801. Schmidt, F. L., dram. Aphorismen. 3 Bde. Hamburg, 1820—28. Schreiber A., dram. Blätter. Frankf., 1788—89. Seckendorf (Pater Peale), Vorles. über Declamation und Mimik. Braunschw., 1815. Sievers, G. L. P., kritische Schausp.-Studien. Braunschw., 1813. Signorelli, P. M., Geschichte d. Theaters. 2 Thle. Bern, 1783. (angefochten, aber doch brauchbar.) Sismonde de Sismondi, die Lit. des südl. Europa's. Leipzig, 1826. übers. v. Hain. (sehr zu beachten.) Strodtmann, Abhandlung von den Pantomimen. Schütze, J. F., satyrisch und ästhet. Hand- und Taschenwörterbuch f. Schausp. Hamb., 1790. C. Tieck, dramaturgische Blätter. Bresl., 1825 und 26. Sulzer's allgem. Theorie, mit Blankenburgs Zusätzen und den Nachträgen. Leipzig, 1774—98 u. a. m. Wackernagel, über die dram. Poesie, academ. Gelegenheitsschrift. Basel, 1838. **Lexica. Almanache und Taschenbücher.** Almanache von Collin, Iffland, A. Klingemann, Lembert, F. L. Schmidt, Müllner. Reichard, H. A. O., gothaischer Theaterkalender von 1775—1800. (sehr wesentlich zur Gesch. d. Theaters.) Taschenbuch Minerva (wegen Böttigers Erklärungen der Kupfer.) Schmieders Taschenbuch. Wiener Hoftheater-Kalender. Taschenbücher f. d. mannheimer Hofbühne. Lewald, histor. u. krit. Theaterchronik von Wien. Wolf's Almanach. (Bühnenverzeichnisse) u. a. m. **Oertliche Bühnengeschichte.** Blümner, Geschichte des leipziger Theaters. Leipzig, 1818. Grabbe, das Theater in Düsseldorf. Düsseldorf, 1835. Fuchs, chronol. Taschenbuch des großherzogl. hessischen Hoftheaters zu Darmstadt. Darmst., 1832. K. J. Küstner's Rückblicke auf das leipziger Stadttheater. Leipz., 1830. Plümicke, Entwurf einer Theatergesch. v. Berlin. Berlin, 1831. J. F. Schütze, hamburger Theatergesch. Hamb. und Leipzig, 1794. Gesch. des Hof- und Privattheaters in Dresden u. a. m. **Biographien.** Brandes, meine Lebensgeschichte. Clairon, Betrachtungen über sich selbst. 2 Thle. Zürich, 1788—89. Dräxler, K. F., Eßlair in Prag 1826. (s. auch Almanach

von Klingemann.) Ermin, F., Devrient in Wien. 1829. Funck, Erinnerungen a. m. Leben. 2 Bde. (Iffland und Devrient.) Garrick. Kopenh., 1771. Goldoni, C., Memoiren od. Schicksale. 3 Bde. Leipz., 1789. Hadatsch, F. J., Leberhase Huls. Wien, 1834. Rahbeck, Erinnerungen a. m. Leben. Wien, 1834. Ed. Kean, v. Lotz. Sophie Müller. F. L. Schröder, Beitrag zur Kunde der Menschen und des Künstlers. Hamb., 1822 u. a. m. **Zeitschriften und Journale.** Abendzeitung mit Didascalien. (NB diese, so wie andere Zeitschriften, enthielten bei ihrer Entstehung, und in den früheren Jahrgängen, weniger Correspondenzartikel, dafür aber höchst beachtenswerthe Abhandlungen, (v. Böttiger) Beurtheilungen neuerer und älterer Schauspiele, Hinweisungen auf die dram. Literatur u. s. w.) Bertram, Literatur und Theaterzeitung. 7 Bde. 1778—84. Berlin. Ephemeriden der Literatur und des Theaters. 3 Bde. Berlin. 1785—87. Annalen des Theaters. 5 Bde. 1788—93. (höchst beachtenswerth.) Holtei, C. v., monatl. Beiträge zur Gesch. und Literatur d. Theaters. 3 Thle. Berlin, 1827—28. Die Biene, Zeitschrift, herausg. v. Kruse, Haeseler, später Ludwig. Hamburg. (Wegen F. W. Zimmermanns Kritiken.) Dramaturgische Blätter von Tieck, zur dresdner Morgenzeitung. Holtei, deutsche Blätter. Breslau, 1823. Köchy, rheinische Theaterzeitung. Mainz. Mitternachtszeitung (unter Müllner.) Morgenblatt. Schillers Horen, Thalia und neue Thalia. Goethe, Propyläen. Rheinische Musen. Mannheim, 1794—97. Originalien (wegen F. G. Zimmermann's Kritiken 1817—20.) Zimmermann's dram. und Neue dramaturgische Blätter. Weimarische Blätter von Peucer. Reichard's Theaterjournal von und für Deutschland. Gotha, 1777—84. Schink, hamburger Theaterzeitung. Theaterzeitung von Rhode. Berlin, 1800. Unterhaltungen für das Publikum v. A. Lewald. Dram. Wochenblatt, in besonderm Bezug auf die königl. Bühne von Berlin. 1815—17. (Höchst empfehlenswerth, aber selten, da es auf Kosten des Grafen von Brühl gedruckt, und die Auflage zurückgenommen.) Allgem. Theaterchronik. Leipz., 1832—40. Theaterfreund von Alvensleben. Leipz., 1837. Die berliner, breslauer, wiener, ꝛc. Theaterzeitungen u. m. a. (C. L)

Draperie (Decorationswes.), Bekleidung, Gewandung, Stoffgehänge. Gewöhnlich trennt eine D. das Proscenium nach aufgezogener Vordergardine von der Decoration; auch die sogenannten Zimmersoffitten bestehen aus gemachten D.n, weil die verschiedenen Zimmerdecken einen zu großen Raum unter den hängenden Decorationen einnehmen würden. Die D.n sind ein Ueberbleibsel jener Zeit, wo die ganze Bühne nur mit Vorhängen drappirt war, und haben sich trotz ihrer

Widersinnigkeit bis jetzt auf allen deutschen Theatern erhalten. Die Schwierigkeit des Raums für die Zimmersoffitten ist nicht so groß, daß nicht entsprechende Deckensoffitten zu jeder einzelnen oder eine zu mehreren Decorationen sollten aufgehängt werden können; besonders wenn man die Mühe nicht scheut, täglich nach dem Bedürfniß umzuhängen (s. Soffitte); daß aber die erste Coulisse noch D. ist, erscheint unbedingt unnöthig; es entfernt Thüre und Fenster zu sehr von dem Proscenium und läßt die Decoration keineswegs besser hervortreten, was eigentlich als Grund für diese D. der ersten Coulisse angegeben wird. Dicht hinter dem Proscenium ist eine D. nothwendig, um den Rahmen der Bühne nicht in zu einförmigem Viereck erscheinen zu lassen, und es ist gut, wenn die feststehende D. den aufgerollten oder zurückgeschlagenen Vorhang andeutet, wenn dieser selbst eine D. vorstellt und nicht etwa Architectur oder allegorische Gegenstände zeigt. Daß diese Prosceniums-D. Manteau d'Arlequin genannt wird haben wir schon im Art. Avantscene erwähnt. — Andere D.n an Thronen, Ruhebetten, Baldachinen u. s. w. sind Sache des Decorateurs oder Tapezierers, der sie anzufertigen hat. (L. S.)

Drastisch (v. griech. Aesth.), kräftig, stark, wirksam. Das Drama als Ganzes wirkt d.er auf das Gemüth, als jede andere Gattung der Poesie, da es eine wirkliche Handlung vor uns aufrollt, während andere Dichtungsarten nur erzählen. Im Drama aber wirken wieder die wahrhaft tragischen oder komischen Momente und Situationen besonders d. auf den Zuschauer. Zur Hervorbringung dieser Wirkung aber gehört vor Allem, daß das D.e natürlich aus der Handlung selbst hervorgehe und nicht des bloßen Theatereffectes wegen ohne genügende Motivirung hineingelegt werde. (s. Coup.) (B.)

Drechsler (Joseph), geb. 1782 zu Wallischbürchen in Böhmen, widmete sich, nachdem er von seinem Vater Unterricht in der Musik erhalten und in Passau Generalbaß gelernt hatte, der Theologie; gab sie jedoch bald wieder auf und ging nach Wien, wo er 1810 Correpetitor am Hofoperntheater, 1814 Vice-Capellmeister, 1821 Capellmeister an der Universitätskirche und am Josephstädter Theater wurde; 1824 ging er in gleicher Eigenschaft an das Leopoldstädter Theater über, wo er bis 1829 blieb, sich dann aber von der Bühne zurück zog. D. hat sich um die Wiener Localoper und das Singspiel sehr verdient gemacht; unter seinen Opern sind: Claudine von Villabella, der Zauberkorb und Pauline auf den meisten deutschen Bühnen mit großem Beifall gegeben worden; außerdem schrieb er die Musik zu einem Melodram: der verlorne Sohn und zu 18 Possen und Zauberspielen, von denen: der Bauer als Millionär, der Diamant des Geister-

königs, der Berggeist, die Schlangenkönigin, Sylphide, der Tausendsassa, der Wunderdoctor u. m. a. ebenfalls die Runde über alle Theater gemacht haben. Seine Musik ist leicht, melodisch und wohlgefällig, mehrere seiner Lieder sind Volkslieder im eigentlichsten Sinne geworden und es ist zu bedauern, daß seine Arbeiten meist an Productionen gefesselt sind, die ihrer Natur nach nur eine ephemere Existenz haben. (3.)

Dreiklang (Musik), s. Accord.

Dreimaster (Gard.), scherzhafte Benennung der großen 3 eckigen Hüte, die im vor. Jahrh. Mode waren.

Dreistigkeit, ein Glück für den Schausp., wenn er sie besitzt, ohne dreist zu s c h e i n e n; ein Unglück, wenn sie vom Publikum deutlich erkannt wird. Ein dreistes Auftreten ist besonders der Jugend eigen, die noch gar nicht erkennt, wie schwere Verantwortlichkeit vor dem Publikum auf ihr lastet; je länger man Schausp. ist, je weniger dreist, je weniger zuversichtlich wird man. — Die sichtbare D. wirkt unangenehm auf den Zuschauer und erweckt ein ungünstiges Vorurtheil gegen den Darsteller; besonders verführt beim Komiker zu große D. zum Uebertreiben. — Eine gewisse Befangenheit im Anfange macht einen günstigern Eindruck, als zuversichtliches Auftreten, und besonders verletzt bei Frauen der dreiste Blick ins Publikum, das Mustern der Zuschauerreihen u. s. w. — Hier das richtige Maaß zu treffen ist entweder natürlicher Takt oder durch Anschauen Anderer angeeignet. (L. S)

Dreizack, 1) s. Bart. 2) (Alleg.), das Attribut der Herrschaft auf dem Meere, besonders dem Poseidon eigen.

Dresden (Theaterstat.), Haupt- und Residenzstadt des Königreichs Sachsen an der Elbe; eine der reizendst gelegenen Städte Deutschlands mit 65,000 Einw. und unzähligen Kunstschätzen. Auch in D. stellt sich eines der Hauptfacta der allgemeinen Theatergeschichte gleich anfänglich heraus, nämlich daß die ersten Vorstellungen kirchlich waren. Zwar mangeln alle näheren Berichte, wie sie dargestellt wurden, aber aus der frühesten Geschichte D.s geht hervor, daß herumziehende Mönche dergleichen bisweilen aufführten. — Das erste wahre Stück wurde 1627 im April bei Gelegenheit der Vermählung der Schwester des Churfürsten, Sophie Eleonore, mit George, Landgrafen von Hessen-Darmstadt aufgeführt; es war Opitz's D a p h n e, ein deutsches Singspiel, vom Hofcapellmeister Schütz gesetzt; zugleich das erste Beispiel, daß bei einer solchen Feierlichkeit, statt der gewöhnlichen Turniere, Ringelrennen und Mummereien, eine theatralische Vorstellung statt fand. Erst mit Churfürst Johann George II. 1657 beginnt die eigentl. Epoche des D.er Theaters; mit ihm

lebte eine Pracht, ein Glanz auf, wovon man bisher keine Ahnung gehabt hatte, und die freilich nach den Drangsalen eines so langen Krieges ganz unerwartet kam. Er wendete viel auf Musik, Schauspiele und öffentliche Vergnügungen, und gab dadurch gewissermaaßen den Ton an, der ein halbes Jahrh. später Summum bonum hieß. Aeußerst geschickt wußte er die Sitten südlicher Nationen den sächsischen anzupassen und da diese hauptsächlich der Musik und dem Schauspiel zugethan waren, suchte er auf alle mögliche Weise diese Vergnügungen bei sich einzuführen. So ließ er 1660 den Grundstein zu einem neuen Opernhause legen, welches indessen nicht lange zu Aufführungen benutzt zu sein scheint, denn schon 1664 ward der Grundstein zum großen Opernhause gelegt, wozu man sieben Häuser am Taschenberge kaufte und demolirte, und dasselbe aus lauter pirnaischen Sandsteinen baute; doch ist dieses Gebäude nicht mit dem jetzigen nur dem Namen nach noch bestehenden zu verwechseln, dessen Entstehung erst in das folg. Jahrh. fällt. — Nur zur Fastenzeit führte man in diesem Hause Opern auf, die bald deutsch, bald franz., bald ital. waren. 1673 gab man in der Carnevalszeit **Orlando furioso**, eine Comödie, und 1667 das Possenspiel: **Gevatter Tod und Gevatter Teufel**, in welchem letzteren der Pickelhäring (Hanswurst) die bedeutendste Rolle spielte. Zu diesen Comödien benutzte man den Riesensaal im Schlosse, weil damals weder ein Schauspielhaus noch eine stehende Truppe vorhanden war; auch führte der Hof oft selbst im Prinzengemache Comödien auf, so u. a. 1677 die Comödie: **der durchlauchtigste Gärtner**, in welcher Johann Georg IV. der Gärtner, und Herzog Friedrich August des Gärtners Diener oder Pickelhäring war. Der Churfürst hatte aus Italien die besten Operisten kommen lassen, sowie aus Frankreich eine franz. Schausp.-Gesellschaft, die aber nur zu gewissen Zeiten Vorstellungen gaben. Mit dem Beginnen der höchst glanzvollen Regierung des Churfürsten **August II.** Königs von Polen, gewann das Leben in D. eine so merkwürdige Regsamkeit und verbreitete sich eine so gewaltige Umwälzung in den äußern Lebensverhältnissen, daß sie die frühere Monotonie in ihren Grundfesten erschütterte und neuen Reiz gewährte. **August's** unauslöschlicher Durst nach Vergnügungen, sein strebender Sinn nach der glänzendsten fast beispiellosen Pracht, seine hohe Empfänglichkeit für alles, was Kunst betraf, mußte eine Regeneration in den Künsten und Wissenschaften hervorbringen, die die wohlthätigsten Folgen hatte. Das Theater erhob sich während seiner Regierungsepoche auf einen Grad der Ausbildung in technischer wie in künstler. Beziehung, wie wohl selten irgend ein anderes deutsches Institut ihn er-

langt hat. Zu den jetzt beginnenden splendiden und sinnblendenden Vorstellungen reichte das bisherige Opernhaus nicht mehr aus, zu dem kam noch, daß man den Mangel einer kathol. Capelle fühlte, weßhalb 1708 dasselbe zu einer solchen eingeweiht wurde; aber 1718 erst legte man den Grundstein zu dem jetzigen großen Opernhaus. Hier wurden nun abwechselnd große Opern, ital. und franz. Comödien und Tragödien aufgeführt; eine deutsche Schauspielertruppe war bisher noch nicht dagewesen; um somehr Reiz hatte es, als 1730 die weißenfelsischen Hof=Comödianten kamen, die auf dem neustädter Gewandhause 6 Wochen hindurch ihre Vorstellungen gaben. Sie führten mit Marionetten Comödien, Tragödien, Ballete, Schäferspiele, Harlekinaden u. s. w. auf. Daß man in der Wahl der Stücke schon damals einen feinen Geschmack zeigte, beweist, daß die franz. Schausp.=Gesellschaft nur Stücke von Molière und Corneille darstellte; leider waren solche Aufführungen aber nicht lange anhaltend, denn gewöhnlich fanden sie in der Carnevalszeit und außerdem nur bei außerordentlichen Gelegenheiten statt. — Wiewohl nun die franz. und ital. Bühnenkünstler am meisten bevorzugt wurden, erschienen von nun an doch oft deutsche Schauspielertrupen, die in der Fastenzeit ihre Darstellungen begannen; so 1732 die königl. hochdeutschen Hof=Comödianten auf dem Gewandhause am Neumarkt, ja selbst ein herumziehender Schulmeister von Eybau debütirte in Neustadt=D. mit seiner Truppe in einer Oper: der gestürzte Goliath vom Rector Großer, und machte, obwohl die Aufführung sehr schlecht gewesen sein soll, damit großes Aufsehn. Vom Jahre 1730 an gewann das Theater in D. überhaupt eine bessere Gestalt. Die Neubersche Truppe suchte sich von den Fastnachtsspielen und Harlekinaden fern zu halten, und führte auf Gottsched's Rath die bessern damals geschriebenen Stücke auf. Hinsichtlich der damaligen Schausp. sprechen die Berichte mit großem Lobe von Lorenz, Suppig, Antusch und besonders enthusiastisch von Uhlig. — Bisher war es jedoch den hochdeutschen Comödianten nicht gelungen, vor dem Hofe zu spielen, diese Ehre widerfuhr ihnen erst 1734; ihre Vorstellungen wurden mit besonderer Zufriedenheit aufgenommen und ihnen die Erlaubniß ertheilt, dieselben öfterer zu wiederholen, da die ital. Oper einiger Hindernisse wegen eingestellt worden war. Diese begann erst 1737 wieder, wo die sehr berühmte Sängerin Faustina aus Venedig sich in einer neuen höchst glanzvollen Oper: Senocrita hören ließ, der bald die Oper: Asteria folgte. — Während nun die Oper bald wieder in voller Blüthe stand, die schönsten und großartigsten Mittel aufzuweisen hatte, und die schwierigsten

Sachen in scenischen Darstellungen mit merkwürdiger Verschwendung ausgestattet wurden, unterließen es die Schausp. ebenfalls nicht, nach Kräften ihren Stücken durch Glanz Gewicht zu verschaffen. So führte der Hof-Comödiant Müller mit seiner Truppe, wobei Kirsch, Henke und Hübler waren, 1738 beim Krönungsfeste des Churfürsten August III. als König von Polen ein neues Stück: August's Güte auf, dessen Ausstattung für die damalige Zeit überaus prächtig war; ein 2. großartiges Stück Ulysses führten diese Comödianten zur Vermählung des Königs beider Sicilien mit der Prinzessin Amalie auf, in welchem der ganze Olymp erschien; Müller hatte die schwachen Seiten des Publikums kennen gelernt, und faßte sie mit Sicherheit und großem Selbstvertrauen an. — Den Hof lockten indessen nur die Aufführungen großartiger Opern, zu denen vom Hofmarschallamte Freibillets in Menge ausgegeben wurden. — Die reitzendsten Ballete waren mit diesen Prachtopern verbunden; der Obertanzmeister Favier führte z. B. in der Oper: Alphonso ein Ballet auf mit einem Corps von 400 Personen, wobei die herrlichsten Decorationen und künstlichsten Maschinerien das Ganze unterstützten. Dessenungeachtet gaben die hochdeutschen Hofcomödianten, namentlich zum Carneval, ihre Vorstellungen auf dem Gewandhause, ja 1739 waren in dieser Zeit sogar noch die Sachsen-Weimarischen Hofcomödianten anwesend, und benutzten zu ihren Aufführungen den Zinzendorfschen Gartensaal auf der äußern pirnaischen Gasse. Im Mai desselben Jahres wurde auch das Schloßtheater in Pillnitz mit einer ital. Comödie eröffnet, und später mit Molière's Stücken gewechselt. 1743 wurde dem vergnügungslustigen Publikum viel Auswahl und Mannichfaltigkeit geboten: Der Hofvoltigeur führte mit seiner Gesellschaft Comödianten am Krönungstage des Königs eine neue Hauptaction: Attilus und Arsinoe oder Wahrheit und Betrug nebst einem Vorspiele: die Opfer der Treue und des Gehorsams genannt, auf; ferner wurden zwei neue ital. Comödien **la Drama creduta frenetica** und **Errori del Vino** gegeben, außerdem im großen Opernhause die beiden Opern: Numa und **Didone abbandonata** von Hasse; und endlich traten zum Erstenmale Brünner Comödianten auf dem Gewandhause am Neumarkt auf Diese Gesellschaft bestand aus einer Familie: Vater, Mutter und 6 Kindern, die zugleich auch die Ersten waren, welche Vaudeville's aufführten, indem sie es versuchten in burleske Schauspiele deutsche Arien einzuweben. Obgleich sich nun im Allgemeinen für die deutsche Schauspielkunst in D. in diesem Zeitabschnitte kein kräftig thätiges Walten stellte,

so war doch der erste Keim zu der später sich entfaltendem Blume in den üppigen Boden der Kunst gelegt; zwar waren die ital. Opern und Comödien noch immer dem Wachsthum hemmend; doch trugen die Wächter unablässig Sorge für ihr Gedeihen. Das große Opernhaus war und blieb stets der Ort, der das schaulustige Publikum gewaltsam anzog, und mit seinen sinneberauschenden Mitteln dasselbe magisch umgarnte. Die verschwenderische Prachtausstattung verlockte 1744 eine türkische Comödiantengesellschaft nach D. zu kommen; sie spielte wöchentlich 5 Mal auf dem Gewandthause, machte aber, da sie nur sehr matte extemporirte Späße und fade Harlekinaden aufführten, schlechte Geschäfte, und sie verließ D., nachdem sie 4 Wochen hindurch gespielt hatte. — Damit aber auch kleine Opern gegeben werden konnten, ließ der König im Zwinger ein kleines Theater bauen, welches die privilegirte Operngesellschaft 1746 mit dem Singspiel: **Verenata Astrea placata, ovvero la Felicità della Terra** eröffnete. Im Schloßtheater zu Pillnitz wurden im Sommer 1747 ital. Comödien aufgeführt, und auf dem kleinen Operntheater begannen ital. Operisten ihre Vorstellungen mit der Oper: Merope, zu welcher das Billet einen Ducaten kostete; auch finden wir in diesem Jahre eine Darstellung auf dem natürlichen Theater im großen Garten, wo man die Operrette: Hercules und Hebe gab, das einzige Mal, daß Künstler vom Fache sich hier producirten, indem sonst nur Personen vom Hofe franz. Comödien aufführten. Das kleine Theater im Zwinger wurde indessen nicht lange als Musentempel benutzt, denn am 29. Januar 1748 brannte das Haus bis auf den Grund ab. Nach diesem Brande gab der König den Befehl, daß bei jeder theatral. Vorstellung das Oberbauamt 100 Maurer und Zimmerleute stellen, und 100 Mann Miliz zur Feuerwacht bereit stehen sollten; außerdem wurden als Vorsichtsmaaßregel im großen Opernhause noch mehrere Thüren angebracht, um im Nothfall bei herannahender Gefahr so schnell als möglich entfliehen zu können. Im Septbr. 1748 erschien auch die Neubersche Schausp.=Gesellschaft, und begann ihre Vorstellungen auf dem Gewandthause, die bis zu Fastnacht des folgenden Jahres dauerten. Der bei dieser Truppe angestellte Kirsch gefiel als Hannswurst dem Hofe so sehr, daß er 1749 vom König das Prädikat eines Hofschausp.s erhielt, ein Beleg, daß man auch höchsten Orts anfing, sich für das deutsche Schauspiel zu interessiren. — Das große Opernhaus wurde in seinem Innern noch glänzender eingerichtet, und den 12. Januar 1750 in demselben die Oper: Attilius Regulus von Metastasio, Musik von Hasse mit großer Pracht aufgeführt. Es erschien zugleich ein

königl. Mandat, daß Niemand sich auf der Bühne aufhalten solle, der nicht beschäftigt wäre, widrigenfalls er sogleich arretirt würde. — Auch erschienen um diese Zeit die königl. Hofcomödianten unter Leppert's Direction und eröffneten ihre Vorstellungen auf dem Gewandhause; doch hielt sich für dieses Mal die deutsche Schausp. = Gesellschaft nicht lange auf. Um ein Beispiel zu liefern, wie man die großen Opern ausstattete, möge hier Einiges aus der 1753 gegebenen, von dem Theaterbaumeister Bibiena in Scene gesetzten, großen Oper Soliman angeführt werden: die Handlung ist in Babylon uud der Umgegend, wo das ottomanische Heer an den Ufern der Tigris liegt. In der Oper selbst ist ein Zug des orientalischen Fürsten Selim; er bestand aus: 1) dem Seykan = Bassa oder türkischen Quartiermeister mit türkischer Miliz; 2) einem Chor türkischer Musikanten; 3) einem Commando = Miliz; 4) vier Mohren; 5) vier Kameelen und Dromedaren mit reichen Decken und Federbüschen geputzt, deren jedes von einem Mohren geführt wurde; 6) zwei Elephanten prächtig geziert mit ihren Führern, auf jedem saß ein persisch gekleideter Knabe; 7) einigen Sclaven, welche wilde Thiere führten; 8) Türken mit reicher Siegesbeute; 9) vier Fähndrichen mit eroberten Siegeszeichen; 10) persischen Gefangenen; 11) Selims Handpferden mit kostbaren Zeugen und Decken belegt, und jedes von 2 Mohren geführt; 12) mehreren Bassa's zu Pferde, jeder einen Knecht bei sich habend; 13) drei Bassa's zu Pferde mit Roßschweifen; 14) sechs Mohren; 15) vier Pagen des Selim; 16) Selim auf einem stolzen persischen Schimmel, der reich mit Edelsteinen belegt war, neben ihm rechts der Schwertträger, links der Hauptmann der Garde; 17) mehreren Aga's zu Pferde; 18) türkischen Laquaien zu Fuß; und 19) Janitscharen mit ihren Offizieren. Nach der Oper trat der Balletmeister Pietro als Bassa gekleidet mit gefangenen Männern und Frauen auf, die sich zu beiden Seiten des Theaters stellten; dann kamen 4 Elephanten mit Thürmen, auf deren jedem 2 Tänzer und 2 Tänzerinnen im Sclavenanzuge sich befanden; diese 4 Elephanten wurden von eigenthümlich reitzend gekleideten Zwergen geführt, und ein Umzug auf der Bühne gehalten, während welcher Zeit die Tänzer und Tänzerinnen auf den Thieren die graziösten Stellungen und groteske Tänze ausführten. Die Aufführung dieser Oper kostete 80,000 Thaler, kein Wunder also, wenn die Garderobe mit allem Zubehör gediegen und höchst blendend war. — Da nun fremde Schauspielertruppen häufig D. besuchten, und der Hof selbst am deutschen Theater immer mehr Geschmack fand, so wurde 1754 in der Nähe des Zwingers am Wall ein zweckmäßigeres Haus ge=

baut, das noch jetzt das Hoftheater bildet. Dieses wurde im Mai von einer Truppe unter Direction des Baptista Lokatelli eröffnet; später spielte diese Gesellschaft im Brühlschen Garten. Im Juni fing auch Leppert mit seiner Gesellschaft auf dem kleinen Theater seine Vorstellungen an. Von nun an begann das Schauspiel regelmäßig um 6 Uhr Abends, nicht wie sonst um 3 oder 4 Uhr Nachmittags. Diese deutschen Hofcomödianten spielten das ganze Jahe hindurch und wechselten mit der Truppe unter Lokatelli häufig ihre Vorstellungen auf der Brühlschen Terrasse. — Die ital. Operisten waren den Sommer über nach Prag und Warschau gegangen, weßhalb keine Oper gegeben werden konnte; Lokatelli reiste mit seiner Truppe im Octbr. nach Brünn; Leppert mit seiner Gesellschaft fing nun an, regelmäßig Leipzig zur Meßzeit zu besuchen und machte damit in der Neujahrsmesse 1755 den Anfang. In seiner Abwesenheit erhielt der ital. Hofcomödiant Moretti die Erlaubniß, deutsche Comödien auf dem kleinen Hoftheater aufzuführen; Lokatelli kehrte ebenfalls zurück, und begann seine Vorstellungen im Mai. Im Gebiete der großen Oper zeichneten sich zwei: Artemisia und Ezio in Hinsicht der Großartigkeit aus; erstere hatte ein glänzendes Ballet, das von 300 Personen unter Leitung des Balletmeisters Pietro ausgeführt wurde; in der letzteren wurde eine solche beispiellose Pracht in Hinsicht des Costüms entwickelt, wie sie selbst das Theater unter Ludwig XIV. nicht aufzuweisen hatte. Alles trat in merkwürdig großen Massen auf, für welche die Bühne durch den franz. Theaterbaumeister Servandoni, der ausdrücklich dazu verschrieben ward, bedeutend erweitert und vergrößert worden. — Auch die ital. Comödien kamen 1756 wieder zum Vorschein, und die Ballete waren in diesem Jahre häufiger denn sonst. Lokatelli, der sich auf einige Zeit entfernt hatte, kehrte im Mai wieder zurück, und begann auf dem jetzigen Hoftheater seine Vorstellungen im Mai mit burlesken Singspielen. — So sehr in diesem Jahr das Theater alle seine Kräfte aufbot, dem genußsüchtigen und geschmackverwöhnten Publikum die ungewöhnlichsten Reize zu verschaffen, so matt, erschöpft und kraftlos war es in den darauffolgenden Jahren. Der 7 jährige Krieg mußte auch natürlicherweise einen Einfluß auf dieses einst so blühende Institut äußern. Wie überhaupt alle nöthigen Ausgaben vermindert und alle unnöthigen gänzlich abgeschafft wurden, so auch hier. Friedrich der Große befahl, daß der Operndirector, der sonst 15,000 Thaler jährliche Besoldung erhalten hatte, nur 2,000 Thaler bekommen, und Sänger, Operisten, Tänzer u. s. w. ganz ohne Besoldung bleiben sollten; dieses hatte, wie zu erwarten stand, dann zur Folge,

daß alle nach Italien auswanderten. Erst 1760 kamen die poln. und sächs. deutschen Hofcomödianten wieder, und eröffneten ihre Vorstellungen im kleinen Theater nächst dem Zwinger; auch Moretti mit seiner Truppe erschien 1761 und führte kleine Operetten auf, doch wurde nur in großen Zwischenräumen gespielt. Mit dem Jahre 1762 begannen die Theatergenüsse wieder; die Oper: il Re pastore von Capellmeister Richter, wurde gegeben, in der in Ermangelung anderer Sänger, Capellknaben sangen. Endlich nach Beendigung des 7 jährigen Krieges ließ König Friedrich August III. auch das große Opernhaus, das über 6 Jahre als Magazin gedient hatte, restauriren und am 3. August wurde die Oper Siron zum Ordensfeste der weißen Adlerordensritter gegeben; die aus Bayreuth gekommenen Operisten, sowie die Rückkunft Hasse's hatten es möglich gemacht, daß große Opern wieder aufgeführt werden konnten. Eine andere große Oper: Leucippo, die am Namenstage des Königs aufgeführt werden sollte, bereitete man vor, als mitten unter diesen freudevollen Zurüstungen der König vom Schlage gerührt wurde, und mit ihm sank die kräftigste Stütze der ital. Oper; außerdem erlitt sie noch einen unendlichen Verlust an Hasse, der sich seiner Kränklichkeit wegen 1764 nach Wien und Italien begab. Schauspiele mancher Art suchten daher den fühlbaren Mangel einer Oper zu ersetzen. Es erschienen hochdeutsche Comödianten, die auf dem Gewandhause spielten, und franz. Schausp., deren Vorstellungen auf dem kleinen Hoftheater begannen; letztere fingen Abends um 7 Uhr an, und waren zugleich die Ersten, bei denen eine feste Preisstellung der Plätze eingeführt wurde. Der Administrator Xavier hatte schon lange den Plan gefaßt, für beständig ein deutsches Schauspiel zu halten, und dieser trat im Juni 1764 in's Leben, wo auf höchsten Befehl die deutsche Comödie auf dem jetzigen Hoftheater unter Koch's Direction eröffnet wurde. Diese Truppe spielte zwei bis dreimal wöchentlich, die Preise waren geringer, wie bei den franz. Schauspielen, und das Theater ging um 6 Uhr an. Zur Meßzeit ging die Kochsche Hofcomödiantengesellschaft regelmäßig nach Leipzig, wo alsdann gewöhnlich in ihrer Abwesenheit Ballete gegeben wurden. 1765 tauchte die Opera buffa auf dem kleinen Theater wieder auf, und nun wechselten Oper, franz. und deutsches Schauspiel beständig mit einander ab. — Die Koch'sche Truppe wurde von der Wäserschen verdrängt; diese kam gegen Ende des Jahres 1770, eröffnete ihre Darstellungen mit dem Schauspiel: der Triumph der Freundschaft, und spielte regelmäßig Montags, Mittwochs und Freitags, an den andern Tagen war Oper oder

franz. Comödie. Diese Gesellschaft war auch die erste, die Minna von Barnhelm und Miß Sara Sampson von Lessing aufführte, was deutlich kund gab, daß der Geschmack der Schausp. und des Publikums sich im allgemeinen verfeinerte. 1772 spielte diese Truppe unter Johann Kalden's Direction auf dem Theater des Brühlschen Gartens, welches die letzten Vorstellungen auf dieser Bühne waren; denn seit jenem Jahre ist sie unbenutzt stehen geblieben. 1773 war keine deutsche Truppe anwesend, dafür gab es eine große Menge Opern auf dem kleinen Hoftheater; erst 1774 kam wieder eine Truppe, die Döbbelinsche privilegirte Schausp.-Gesellschaft, welche sich bisher in Leipzig aufgehalten hatte, nach D.; diese erhielt die Erlaubniß auf dem Hoftheater zu spielen, und demgemäß wurde angeordnet, daß wöchentlich Montags, Dienstags und Donnerstags deutsche Comödie, Mittwochs und Sonnabends ital. Oper sein sollte. Sie gab Sachen von Goethe, Lessing, Klopstock u. s. w., und Lustspiele von Goldoni. Da während der Adventzeit die Comödianten nicht spielen durften, reisten sie in dieser Zeit nach Magdeburg. Ende 1774 spielte auch Marschy auf dem Schönbrunnen vor dem schwarzen Thore mit Kindern; nachdem aber das 1775 auf Speculation erbaute Theater auf dem Linkeschen Bade vollendet worden war, ließ Marschy in dessen Nähe eine hölzerne Bude für seine Kinder errichten, gefiel jedoch nicht sonderlich, und reiste, da Koberwein mit seiner Gesellschaft kam, ab. Diese Truppe war so ausgezeichnet, daß sie selbst vor dem Hofe in Pillnitz eine Comödie: das gelehrte Dienstmädchen aufführen durfte. Die Döbbelinsche Gesellschaft, von Magdeburg wieder angelangt, eröffnete das churfürstl. Hoftheater den 2. Jan. 1775, blieb aber leider nicht lange hier; denn die Kochsche Truppe in Berlin war eingegangen, und an deren Stelle erhielt Döbbelin das Privilegium für die preuß. Staaten. Dafür erschien Seiler und eröffnete im Mai das neue Theater auf dem Linkeschen Bade; im Octbr. betrat diese Gesellschaft zum Erstenmale die Hofbühne, auch führte sie Operetten und Ballets auf; diese Truppe sollte 1776 von Friedrich August mit einem Jahrgehalt auf 8 Jahre angestellt werden. Mit der deutschen Comödie wechselten immerfort ital. Opern ab; das franz. Theater war ganz eingegangen. Die Oper hatte ebenfalls eine andere Direction, erhalten; Bondini, ein umsichtiger Mann und reich an Theaterkenntnissen, eröffnete im Septbr. 1776 dieselbe auf dem kleinen Hoftheater. 1777 spielte eine neue aus Prag angekommene Schausp.-Gesellschaft unter Brunian's Direction auf dem Linkeschen Bade; sie hatte mehrere sehr gute Schausp., reiste aber schon im Octbr. nach

Prag zurück. — Seiler war unterdeß wieder von Leipzig angekommen und wollte seine Vorstellungen eröffnen, da aber der Hof ihm seine Forderungen nicht bewilligte, ihm vielmehr den Contract aufgekündigt hatte, so ging er 1777 nach Mannheim, wohin er schon früher einen Ruf erhalten hatte. Der Hof beschloß nunmehr ein eignes deutsches Theater zu errichten, und ertheilte dem Hofschausp. Brandes den Auftrag, eine Gesellschaft zu bilden, welche auch sehr bald zu Stande kam, weil viele von Seiler engagirte Mitglieder sich entschlossen in Sachsen zu bleiben. Da aber kurz darauf der baierische Successionskrieg ausbrach, und deßhalb das ital. Theater geschlossen wurde, so fand der Hof sich veranlaßt, dem Director der ital. Opera buffa, Bondini, zu einiger Entschädigung ein Privilegium über das deutsche Schauspiel zu ertheilen und Brandes mußte es sich gefallen lassen, Regisseur zu werden. Da aber Uneinigkeit unter den Mitgliedern herrschte, so beschloß Bondini noch im Jahre 1777 die Gesellschaft zu trennen, und in D. unter eigner Aufsicht das deutsche Schauspiel fortzusetzen. Hier spielten nun unter Reinecke's Unterdirection: Mad. Reinecke, beide Spengler, Huber und Röder, Thering, Hempel, Fleck und Opitz. Diese Gesellschaft durfte damals kein Trauerspiel aufführen, jedoch scheint das Verbot nicht eben sehr strenge gewesen zu sein, denn 1778 wurde Shakespeares Hamlet nach Schröders Uebersetzung aufgeführt. — Bondini wandte sich auch zur Oster- und Michaelismesse nach Leipzig, und in seiner Abwesenheit spielte die Gräffsche Gesellschaft auf seine Rechnung auf dem Linkeschen Bade. Wie sehr das Theater im Allgemeinen sich in D. um diese Zeit gehoben hatte, beweist die Ankunft des berühmten Brockmann aus Hamburg, der gegen Ostern gastirte. — 1779 führte D. ein neues Theater zu; es entstand das noch bestehende Freundschaftstheater in der Neustadt, welches von einem Verein kunstliebender Freunde errichtet ward. Es ist das älteste Privattheater, um dessen Bildung der geheime Referendar von Teubern und der Hoffuttermarschall Lerch viel Verdienst hatten, und zugleich das erste Liebhabertheater in D., welches nach einer geregelten Ordnung eingerichtet wurde. Uebrigens spielten von 1776—1779 zu unbestimmten Zeiten die Ilgnersche, die Kalbensche und die Wetzelsche Truppe in den Vorstädten; vermuthlich gaben sie ihre Vorstellungen in den drei Rosen vor dem Wilsdruffer Thore, und auf dem Kaffeehause Enzian's vor dem pirnaischen Thore. Das drei Rosen Theater kann als eine theatralische Pflanzschule angesehen werden; denn auf ihm traten zuerst Hafner u. m. a. auf, die später in der Theaterwelt so bedeutende Epoche

machten. 1780 spielte Gatto mit seiner Truppe auf dem Linkeschen Bade, und 1781 spielten die Hubersche, Koppsche und Malcolmysche Gesellschaften abwechselnd daselbst. — Bondini gab Montags, Dienstags und Donnerstags deutsche Comödie; Mittwochs und Sonnabends war ital. Oper, Freitags und Sonntags blieb das Theater geschlossen. — In Leipzig wurden während der Directionszeit Bondini's unter der Leitung Brandes Operetten und Schauspiele aufgeführt, bei der Truppe waren die beiden Brandes Minna Brandes, Günther und Koch die vorzüglichsten Schausp. Diese Einrichtung hörte aber 1780 auf, und seitdem war die Bondinische Gesellschaft den Winter über in D., und den Sommer hindurch in Leipzig. — Die weiten Räume des alten Opernhauses wurden 1782 in einen Saal umgeschaffen. Beiläufig finde die Größe desselben hier noch eine Erwähnung: das Gebäude hatte anfangs 75 Ellen Länge, 40 Ellen Breite, und den schönsten Resonnanzboden vom Maschinenmeister Reuß gebaut; 1750 und 1755 wurde es vergrößert, so daß es 122 Ellen Länge, 50 Ellen Breite hielt, und über 4000 Menschen bequem fassen konnte. — Auf dem Bade vor dem schwarzen Thore spielte 1782 im Sommer eine Truppe unter Medox's Direction, und nachher eine Kindergesellschaft aus Rußland unter Pachet. 1783 schloß Bondini mit dem Hofe auf 6 Jahre einen Contract ab, wo er dann jährlich 6000 Thaler bekam. Von jetzt an gingen die Hofschausp. den Sommer über nach Prag und bloß während der beiden Hauptmessen spielten sie in Leipzig. — Im Sommer 1784 spielte die Bellomosche Gesellschaft auf dem Linkeschen Bade und führte unter andern zum Erstenmale die Räuber auf. 1786 gaben auf dem Bade die Constantinischen Kinder deutsche Lust- und Trauerspiele, franz. und deutsche Operetten, auch Ballets, mit ihnen wechselte Laubert mit seiner Truppe ab. 1787 traf Bondini die Einrichtung, daß alle Mittwoch Trauerspiel war; leider erlitt diese Gesellschaft 1788 einen herben Verlust an Reinecke, der nach Hamburg ging. In diesem Jahre übernahm Bertholdy die Direction der ital. Oper, und Mad. Wäser eröffnete die Schaubühne auf dem Bade; seit Seiler hatte keine so gute Gesellschaft auf diesem Theater gespielt, die zugleich Operetten, Ballets, Lust- und Trauerspiele gab und eine ziemlich gute Auswahl der Stücke beobachtete. Bondini gab zu Ostern 1789 die Theaterunternehmung auf, und nun trat sein bisheriger Cassirer Franz Seconda an dessen Stelle. Dieser verschrieb sofort Opitz (welcher sich zuletzt einige Jahre in Mainz und Petersburg aufgehalten hatte) als Regisseur. Seit dieser Zeit hob sich das Hoftheater immermehr. — Nach-

dem Franz Seconda die ehemalige Bondinische deutsche Gesellschaft 1790 übernommen hatte, erhielt er auch sogleich vom Churfürsten Friedrich August das Privilegium und außerdem noch 7000 Thaler jährlicher Entschädigung, welche aber nach und nach erhöht ward, und zuletzt bis auf 12,000 Thlr. stieg; den Winter über spielte die Gesellschaft in D., den Sommer in Prag und die beiden Hauptmessen in Leipzig; außer den Schau- und Trauerspielen führte er auch deutsche Opern auf. Die Opera buffa unter Bertholdy's Direction hing lediglich und allein vom Hofe ab, ihr Intendant war von König, auf welchen dann der Graf Bose, der Freiherr zu Racknitz und der Graf Vitzthum von Eckstädt der ält. folgten. Die berühmtesten Sänger und Sängerinnen befanden sich bei dieser Gesellschaft, deren ausgezeichnete Gesangsmethode noch jetzt von allen Gesangschulen als Muster angeführt wird. Ihre Spieltage waren im Winter Mittwoch und Sonnabend und im Sommer spielten sie nur dann und wann auf ausdrücklichen Befehl des Königs im Schloßtheater zu Pillnitz. Das Orchester bestand aus der Kammermusik und wurde von Naumann, Schuster und Seidelmann abwechselnd dirigirt. Auf dem Linkeschen Bade spielte von 1790—1795 der Bruder Seconda's, Joseph Seconda von Juni bis October und ging dann nach Leipzig. 1796 wurde der Hofmarschall Graf von Bose mit der Oberaufsicht über das Theater beauftragt; Seconda ging von jetzt an nicht mehr nach Prag, sondern spielte die Sommermonate über nur in Leipzig. Schon damals und seit 1796 war die jetzt pensionirte Hofschauspielerin Hartwig bei dieser Gesellschaft engagirt. 1805 und 1806 im Winter spielte auf dem Hoftheater der große Iffland, und 1813 bei Napoleons Anwesenheit wurde dem Publikum ein noch größerer Kunstgenuß verschafft; der Kaiser hatte die berühmtesten Schausp. der Pariser Bühne nach D. kommen lassen: Talma, St. Prix und Armand, die Mars und St. Georges. Diese spielten auf der im Marcolinischen Garten eingerichteten Bühne, und ein Mal wöchentlich im Hoftheater, zu welcher Vorstellung der franz. Kammerherr Turenne Freibillets vertheilte. — Bis zu dieser Zeit war die ital. Oper bloß vom Hofe abhängig gewesen, und die deutsche Schausp.-Gesellschaft auf ihre eigene Kasse angewiesen; dieses änderte sich aber 1814, als das russische Generalgouvernement unter dem Fürsten Repnin in D. herrschte. Repnin ließ beide Institute vereinigen und befahl, daß von nun an die Ausgaben dafür aus der Staatskasse bezahlt werden sollten. Es wurde eine Oberleitung aus dem Hofmarschall von Racknitz, dem Generalmajor Vieth und dem Kammerherrn Karl Borromäus von Miltitz bestehend,

niedergesetzt, der Geheimsecretair und kais.=russ., jetzt königl.=sächs. Hofrath Winkler zum Intendanten, und der bisherige Unternehmer Seconda zum Oeconomen ernannt. So blieb das Verhältniß der Bühne bis zur Rückkehr des Königs 1815. Die deutsche Schauspielgesellschaft befand sich damals wie gewöhnlich während des Sommers in Leipzig, wo sie auch bis nach der Michaelismesse blieb, während die ital. Oper in D. mehrere Vorstellungen gab. Unterdeß wurde dem vorigen Entrepreneur Seconda wieder der Eintritt in seinen frühern Contract geboten, was er aber ablehnte, da ihm die Bedingung in D. auch an Sonntagen und Freitagen, wo damals kein Theater statt fand, zu spielen, nicht zugestanden ward. Das Theater blieb also unter Staatsadministration und wurde der Geh. Finanzrath, Kammerherr Graf Vitzthum von Eckstädt II. zum Generaldirector ernannt, auch dem Hofrath Winkler das Secretariat dabei, mit Enthebung seiner bis dahin bekleideten Function als Geheimer Archivsecretair, übertragen, der vorige Unternehmer Seconda aber als Oeconom angestellt. Alles blieb übrigens hinsichtlich der Darstellungen in denselben Verhältnissen und war unterdeß der Capellmeister Morlacchi zur Leitung der ital. Oper angestellt worden. Zu Ostern 1816 gingen die deutschen Hofschausp. wie sonst nach Leipzig. Jetzt aber ward vom dortigen Magistrate um Aufhebung des früher in dieser Beziehung ertheilten Privilegiums und Erlaubniß zur Gründung eines eignen stehenden Theaters in Leipzig nachgesucht und dies auch vom Könige gewährt. In Folge dessen verließ die deutsche Gesellschaft nach Michaelis Leipzig und ward nun auch in D. stehend. Da jedoch dadurch der Besuch Joseph Seconda's in den Sommermonaten mit einer deutschen Operngesellschaft wegfiel, so mußte die Generaldirection darauf Bedacht nehmen, selbst eine deutsche Oper für D., das bisher blos eine ital. besaß, zu organisiren, und Karl Maria von Weber ward aus Prag zu diesem Zwecke als Capellmeister nach D. berufen. Was er in dieser Hinsicht bei anfangs sehr beschränkten Kräften geleistet, und wie er den Grund zu der Höhe gelegt hat, auf welcher sich jetzt die deutsche Oper in D. befindet, wird nicht nur D., sondern überhaupt allen Musikfreunden unvergeßlich bleiben. Der Chor ward vom Chordirector Metzner organisirt und dann vom Kammersänger Miksch vollends ausgebildet. So wetteiferte bald die deutsche Oper mit der ital., letztere spielte stets Mittwochs und Sonnabends, erstere trat an zwei andern Wochentagen ein und das Schauspiel füllte die übrigen Abende aus. Denn gleich nach Uebernahme der Bühne in Staatsadministration war das Spiel an Sonntagen erlaubt worden und nicht lange, so geschah

dies auch mit den Freitagen. Während des Sommers 1817 begannen auch schon einigemale in der Woche die Vorstellungen auf dem kleinen Theater am Linkeschen Bade, besonders waren die Sonntage dazu bestimmt, und so ist es auch noch bis jetzt geblieben. 1819 ging die Generaldirection des Hoftheaters auf den Geheimenrath von Könneritz über, und bei immer mehr anwachsenden Kräften in jedem Zweige der Darstellungen, führte das Hoftheater sowohl in der Oper, als im Schauspiele Gediegenes aus und erweiterte sein Repertoir mit den werthvollsten musikal. und dram. Arbeiten. Nach Abgang des Geheimenraths von Könneritz nach Paris, wurde der Kammerherr und Oberforstmeister von Lüttichau im Herbste 1824 zum Generaldirector ernannt, später zum Hofmarschall und neuerdings zum wirklichen Geheimenrathe erhoben, auch mit dem Komthurkreuze des Civilverdienstordens begnadigt. Mit Anfang des nächsten Jahres schon trug derselbe auf die Anstellung des Dr. Ludwig Tieck, als Dramaturg für das deutsche Schauspiel mit dem Titel eines Hofraths an, und bereits im Januar 1825 trat dieser in den neuen Wirkungskreis. Leider verlor die deutsche Oper 1826 den Capellmeister Weber, nachdem er in London noch seinen Oberon auf die Bühne gebracht hatte. Marschner war schon während der letzten Lebensjahre desselben als Musikdirector angestellt gewesen, hatte aber in Folge von Zerwürfnissen diese Anstellung wieder aufgegeben. Nun wurden Unterhandlungen mit dem Capellmeister Hummel gepflogen, die sich aber wieder zerschlugen; der Musikdirector Reissiger aus Berlin kam nach D., nahm einstweilen eine temporäre gleiche Stellung hier an und ward dann bald als Capellmeister auf Lebenszeit angestellt. So arbeitete er mit Morlacchi gemeinschaftlich, und in dem Musikdirector Rastrelli wurde ihnen später ein willkommner Gehülfe beigegeben. Als 1828 die Küstner'sche Theaterunternehmung in Leipzig ihre Endschaft erreichte, wurde vom dortigen Magistrate der König auch um die Uebernahme des Theaters in Leipzig auf Staatsunkosten ersucht, und 1829 bis 1832 bestand dort ebenfalls ein Hoftheater unter derselben Leitung, welches zu den Ostermessen 1830 und 1831 die ital. Opernsänger unter besonderer Direction des Hofrath Winkler, der unterdeß die Regie der ital. Oper übernommen hatte, für mehrere Wochen besuchten. Mit dem Eintritt der Staatsveränderungen im Herbste 1830 jedoch ging der Antrag von mehreren Seiten dahin, daß die ital. Oper wegen vermehrter Ausgaben beim Theateretat durch dieselbe eingezogen werden möchte und so wurde auch mit Ablauf ihrer Contracte 1832 der größere Theil der Mitglieder derselben entlassen, und nur noch die Sänger Zezi und Vestri für den Kirchengesang behalten.

Jetzt ging auch die Unterhaltung des Hoftheaters auf die Civilliste des Königs über, und alle Kräfte concentrirten sich für die Darstellungen des deutschen Schauspiels und der Oper. Späterhin jedoch, besonders seit der so glänzenden Entwicklung der Virtuosität der Schröder-Devrient wurden auch wieder mehrere der besten tragischen ital. Opern in dieser Sprache aufgeführt, und bilden noch jetzt einen wesentlichen Theil des Repertoirs. — Was nun die jetzigen Mitglieder dieser Bühne betrifft, so dürfen wir nur bei der Oper außer der genannten ersten tragischen Sängerin Deutschlands die Namen Botgorscheck, Marx, Procksch, Schubert, Wüst, so wie Babnigg, Risse, Schuster, Tichatscheck, Wächter nennen, um die gelungensten Darstellungen zu verbürgen. Eben so erfreut sich das deutsche Schauspiel in den Damen Anschütz, Bauer, Berg, Herold, Werdy, wie in den Männern Devrient, Heckscher, Pauli, Porth, Werdy, Künstler vom ersten Range, und besonders wetteifert es im Zusammenspiele mit den ersten Bühnen Deutschlands. Dabei ist das Repertoir eben so mannigfach als gediegen. Der Singchor befindet sich unter der thätigen und vortrefflichen Leitung des Chordirectors Fischer. Die Classicität der D.r musik. Capelle ist anerkannt. So fehlte dieser Bühne nur ein geeignetes Local, und auch dieses wird ihr in wenigen Monaten hergestellt sein. Denn der Bau des neuen Schauspielhauses, unmittelbar hinter dem bisherigen gelegen, zu dem im Mai 1838 der Grundstein gelegt worden, und wobei der Professor Semper und Hofbaumeister von Wolfsramsdorf beschäftigt sind, wird noch in diesem Jahre (1840) dahin gediehen seyn, daß dasselbe eröffnet werden kann. Es ist in grandiosem Style erbaut, faßt mehr als 1800 Zuschauer und wird durch neue Maschinerie und Decorationen auch in dieser Beziehung musterhaft dastehen. (J. H.)

Dress-Circle (engl.: sprich Dreß-ßirkel, Theaterwes.), wird vorzugsweise der erste Rang aller engl. Theater genannt, weil die höhere Gesellschaft, welche diesen Schauplatz besucht, es sich zum Gesetz gemacht hat, nur in großer Toilette hier zu erscheinen. Was bei der großen Oper (Queens-Theatre) für alle Plätze gilt, eine ausgesuchte Toilette (dress) nämlich, ist durch Uebereinkunft fur den ersten Rang der übrigen Theater ebenfalls angenommen worden. Nicht so ausschließlich gilt dies für die kleinen und Vorstadttheater. Der Fremde wird sogar von den Logenschließern aufmerksam gemacht, seinen Anzug dieser eingefuhrten Sitte anzupassen. (L. S.)

Drieberg (Fried. von), geb. zu Charlottenburg 1785, studierte von Jugend auf Musik in Berlin und machte besonders die Musik der Griechen zum Gegenstande seiner

Forschungen, über welche er auch höchst schätzbare Abhandlungen geschrieben. Er componirte die Operetten: Don Cocagno und Sänger und Schneider, letztere noch heute sehr beliebt und auf jedem Theater heimisch, woran allerdings das Textbuch eben so viel Theil hat, als die zwar liebliche, aber etwas alterthümlich steife Composition. D. lebt als Kammerherr in Berlin. (3)

Droits d'auteurs, das Honorar franz. Theaterdichter, sehr angemessen auf den wirklichen Ertrag und Nutzen ihrer Stücke berechnet. — Bei der Mehrzahl der franz. Theater richtet sich das Honorar nach der jedesmaligen Einnahme und wird nach Procenten berechnet, z. B. gibt das Théâtre du Vaudeville den 12. Theil jeder Einnahme für die Dichter. Die daraus hervorgehende Summe wird zunächst nach der Zahl der Akte in Theile getheilt; dann aber diese Theile wieder für die Mitarbeiter, je nach dem von ihnen selbst bestimmten Verhältnisse repartirt, z. B. eine Vorstellung ist folgendermaßen zusamengesetzt: ein 2actiges Stück von Scribe und Melesville, 1 Vaudeville in 1 Act von Duport und 1 komische Oper in 3 Acten von Theaulon und Bojeldieu. Die Einnahme ist 6000 Fr.; davon sind der 12. Theil oder 500 Fr. D. d'a. also 83⅓ Fr. auf den Act. Scribe erhält als Hauptverfasser vielleicht ¾ und Melesville ¼ von 2 Acten; Scribe also circa 123 Fr., Meleville aber 41 Fr. Duport allein 83⅓ Fr. und Théaulon und Bojeldieu jeder 83⅓ Fr., weil Dichter und Componist immer gleich bezahlt werden. Große Theater, z. B. die Oper, geben ohne Rücksicht auf die Einnahme eine bestimmte Summe, die bei der Oper für ein großes Werk bis auf 500 Fr. steigt; nach der 40. Vorstellung aber auf 180 Fr. vermindert wird. Andere Theater geben von 36 bis 3 Fr. pro Abend und Stück, je nach der Actzahl derselben und den Mitteln des Theaters. Unzweifelhaft ist in dieser Einrichtung (Tantième) der Grund zu suchen, warum eine so große Regsamkeit unter den franz. Theaterdichtern herrscht, da der Ertrag eines dram. Werkes in genauem Verhältnisse zu dem Beifall steht, den es findet. Das Nähere siehe Tantième und Honorar. Uebrigens gehört auch eine bestimmte Zahl von Freibilletten zu den D. d'a, die entweder an die Claque (s. d.) vertheilt, oder ganz öffentlich als Billet d'auteur verkauft werden. Zur Berechnung dieser D. d'a. besteht ein besonderes Bureau, dem die Theater ihre Procente abliefern. Jedes Stück ist gebucht und wenn es mehrere Verfasser hat, erklären diese vor der ersten Aufführung, welchen Theil jeder in Anspruch nimmt. Dieses Bureau wacht mit großer Strenge und Genauigkeit über alle franz. Theater und setzt jährlich höchst bedeutende Summen um. (L. S.)

Droits des pauvres, Armenabgabe. (Theaterwes.) Gewisse Procente der Tageseinnahme, welche die sämmtl. franz. Theater an die Stadtarmenanstalten, Hospitäler und andere wohlthätige Institute abzugeben gezwungen sind. Diese Abgabe, die in neuster Zeit 6% beträgt, schreibt sich von Ludwig XIV. her und das Hôtel Dieu in Paris empfängt auf diese Art den größten Theil seiner Unterhaltungskosten von den Theatern. Die sogenannten Billets d'auteurs und billets de faveur (s. Billet) sind dieser Abgabe ebenfalls unterworfen. Früher betrugen die D. d. P. $\frac{1}{11}$ dann $\frac{1}{10}$ der Bruttoeinnahme, haben sich aber nach der Revolution von 1830 auf 6% ermäßigt. Wie einträglich diese D. d p. dem Staate sind, beweist, daß das Théâtre de la Porte St. Martin im Jahre 1836 für sich allein 65,545 Francs an das Hôtel Dieu abgeliefert hat. Auch in den Städten am Rheine, wo das franz. Gesetzbuch noch in Wirksamkeit ist, sind die D d. p. noch in Kraft und zwar ohne die 1830 statt gehabte Ermäßigung; die Theater in Köln, Aachen, Düsseldorf rc., müssen noch 10% der Bruttoeinnahme an die Armencasse zahlen. (L. S.)

Drop-Scene (Decorationswes., engl. spr. Droppssihn), heißt diejenige Vordergardine in den engl. Theatern, welche in den Zwischenacten niedergelassen wird, während vor Anfang der Vorstellung die Cartain (Vorhang) die Bühne verhüllt und auch am Ende des Stückes herabsinkt. Größere Leichtigkeit und Beweglichkeit der D ist die Ursache dieser Einrichtung, welche sich auch bei einigen Pariser Theatern und in Berlin sowohl im königl. Schauspielhause als im königst. Theater, in Leipzig rc., angewendet findet. (L. S.)

Drska (Joseph), geb. zu Derlitz in Böhmen 1810, betrat die Bühne 1829 zu Prag als Ottavio im Don Juan mit dem besten Erfolge und erhielt sogleich ein Engagement als l. Tenorist, welche Stelle er 5 Jahre bekleidete. 1835 gastirte D. mit Beifall in Dresden und schloß in Folge dieses Gastspiels einen 2jährigen Contract ab. 1837 verließ er Dresden, gastirte auf einer Kunstreise u. a. auch in Kassel und wurde daselbst auf 3 Jahre als erster Tenorist angestellt. D. besitzt eine treffliche Bildung und viel Gesangsfertigkeit; seine Stimme hat etwas Eigenthümliches, Hauchendes, im Gaumen Sitzendes, woran man sich gewöhnen muß; dann ist sie angenehm und wohlklingend; der Umfang derselben ist nicht groß, doch ersetzt der treffliche Vortrag diesen Mangel. Auch das Spiel ist lobenswerth, lebendig und feurig, zuweilen sogar überladen. Anerkennenswerth ist auch der eiserne Fleiß mit dem er jede Parthie studiert und sich ganz anzueignen strebt. (3)

Druiden. Die Priester der celtischen Völker; sie bildeten den ersten Stand und machten eine besondere Kaste

aus. Ihre Kleidung bestand in einem langen weißen Gewande, welches durch einen Gürtel aufgeschürzt wurde, einem farbigen Mantel, der auf der rechten Schulter befestigt war und Schuhen, die den ganzen Fuß bedeckten. Bei festlichen Gelegenheiten schmückten sie sich mit Eichenkränzen; auch trugen sie metallne Armbänder. (B.)

Drurylane (Theater Royal), eines der beiden großen Theater in London s. d.

Dryaden. Hamadryaden (Myth.), Personification des Pflanzenlebens; Nymphen, welche in Bäumen, namentlich Eichen wohnen und mit diesen leben und sterben, daher für deren Erhaltung äußerst besorgt sind, dem Verletzer zürnen, den Pfleger und Erhalter belohnen. Aehnlich wie bei andern Völkern war bei den Griechen die Sage, daß bei Hieben in einen Baum ihr Blut aus diesem fließe. (F. Tr.)

Dryden (John spr. Dreiden), geb. zu Auldwinkle in Northamshire 1631, studierte in Oxford und lebte später in London als Hofpoet und königl. Historiograph, und war als Dichter sehr berühmt. Er schrieb auch für das Theater; man hat an 30 Stücke von ihm, die zu ihrer Zeit fast alle sehr gefielen. D. starb 1701 in bedrängten Umständen. Sein Grabmahl befindet sich in der Westmünster-Abtey. Seine dram. Werke erschienen in 6 Bdn., London 1762, und in der Gesammtausgabe seiner Schriften, London 1806. (L.)

Dublin (Theaterst.), Hauptstadt von Irland am Liffey in der Nähe der Liffeybai, eine schön gebaute große Stadt mit über 250,000 Einw. und ziemlich ausgebreitetem Handel. D. hat 4 Theater; doch wird nur in einem derselben, welches unter unmittelbarer Aufsicht der Stadtbehörden steht, täglich gespielt. Director dieses Theaters ist seit 1838 der berühmte Dichter Thomas Moore. Die übrigen Theater werden wechselnd zu Schaustellungen der verschiedensten Art benutzt. Vergl. Englisches Theater.

Duchesnois (Josephine Rafin de), geb. 1785 zu St. Saulve bei Valenciennes, trat 1802 am Théâtre français zuerst als Phädra auf und stellte sich durch ihr vortreffliches Spiel bald den besten Schauspielerinnen gleich. Die Rollen: Semiramis, Hermine, Didon und Roxiane wußte sie glänzend durchzuführen. Nur wenig Monde war die D. die Gefeierte des Tages. Durch die St. George, eine ihr an äußrer Schönheit weit überlegene Nebenbuhlerin plötzlich verdunkelt, erfuhr sie die bittre Kränkung, sich auf ihrer glänzenden Laufbahn zurückgesetzt und von der Hälfte des Publikums angefeindet zu sehen. Die Kaiserin Josephine nahm sich endlich ihrer an und vermochte sie, ferner in Anstandsrollen aufzutreten, in welchen sie sich dann die Gunst

6*

des Publikums in vollem Maaß erwarb und erhielt. 1832 zog sie sich gänzlich von der Bühne zurück. (E. G.)

Duclos (Marie Anne de Chateauneuf, genannt D.), 1670 in Paris geb., war die Enkelin einer Sängerin gleichen Namens, die um 1646 auf dem Theater des Hôtel de Bourgogne spielte. 1693 betrat sie zum Erstenmale die Bühne als Ariadne und erhielt so ungewöhnlichem Beifall, daß sie sofort als Sociétaire des Théâtre français aufgenommen wurde. Sie war die erste Schauspielerin, die eine Pension vom Könige erhielt und zwar 1000 Livres, eine damals höchst bedeutende Summe. Viele und unter diesen werthvolle Kupferstiche haben sie auf die Nachwelt gebracht. Ihre Biographen schildern sie übrigens als eben so berühmt in galanten Abentheuern wie in ihren Rollen. Sie starb 1748, nachdem sie 43 Jahr der Liebling des Publikums gewesen war. Verheirathet war sie mit dem unbedeutenden Schausp. Duchemin dem Sohn. (L. S.)

Ducis (Jean François), 1733 zu Versailles geb., machte durch seine Bearbeitungen des Shakespeare, die freilich nur sehr oberflächlich und dem franz. Geschmacke angepaßt waren, deshalb aber um so größern Beifall erhielten, seine Landsleute mit dem großen Dichter bekannt. Unter seinen Original-Trauerspielen ist Abufar das beste. Den Bourbons treu ergeben, verschmähte er alle glänzenden Anerbietungen Napoleons und starb 1816. Seine Werke erschienen Paris 1819 in dritter Auflage, in 3 Bänden mit Kupfern. (R. S.)

Duenna (Technik), Name eines Rollenfachs bei einigen Theatern Deutschlands. Die kom. Mütter, Erzieherinnen, Haushälterinnen, Ammen, Gouvernanten rc., gehören in dies Fach. Mad. Döbbelin, welche 1828 in Berlin starb, war eine berühmte deutsche D. (L.)

Düringer 1) (Philipp Jacob), geb. zu Mannheim 1809, studierte in Heidelberg und sollte nach dem Wunsche seiner Familie Arzt werden, wurde jedoch durch Neigung zur Bühne getrieben und debutirte 1826 zu Mannheim mit dem besten Erfolge. 2 Jahre blieb D. als Volontair bei der Mannheimer Bühne, verließ sie dann wegen ungenügender Beschäftigung und ging nach Freiburg in Breisgau, wo er ausschließlich das Fach der jugendlichen Liebhaber und Helden bekleidete und sich allgemeinen Beifall erwarb. Bald verließ er auch Freiburg und trat in Frankfurt, Düsseldorf, Wien, Hamburg, München, Nürnberg rc., theils als Gast, theils als engagirtes Mitglied mit Beifall auf. 1829 verheirathete er sich bei einem 2. Engagement in Freiburg mit D. 2), ging dann an das Theater an der Wien, von dort 1832 nach Regensburg und Nürnberg, gastirte 1834 in Mannheim

und erhielt 1835, nach einem beifällig aufgenommenen Gastspiele, Engagement beim Stadttheater in Leipzig, in welchem er sich (1840) noch befindet und wo er seit 1836 die Regie des Schauspiels führt. Weiche, gemüthliche und leidende Charactere sagen D's Individualität und Talent am meisten zu; sein Gutenberg, Tasso, Correggio, Dr. Löwe, Harleigh sind sehr anerkennungswerthe Leistungen und tragen den Stempel wahren Berufs; auch im Lustspiele bewegt er sich mit Gewandtheit und Geschick. Rollen dagegen, die physischen Kraftaufwand erfordern, gelingen ihm weniger. Eine Sünde gegen die erste Pflicht des Schausp.s: das Memoriren, stört oft seine besten Darstellungen. Auch als Dichter hat sich D. versucht; ein Bändchen Gedichte „Künstlerhauche" erschienen, Mannheim bei Hof 1834, und 2 Schauspiele: Conradin und der Erlkönig wurden an einigen Bühnen mit Beifall gegeben. Als Regisseur verwaltet er sein Amt mit Fleiß, Sachkenntniß und Umsicht, und genießt die Liebe und Achtung seiner Collegen. D. ist mit Barthels (s. d.), Herausgeber des bei Otto Wigand erscheinenden, mit dem unsrigen nicht zu verwechselnden, „Theaterlexicons". 2) (Lina, geb. Lange), geb. zu Darmstadt, frühere Gattin des Musikdirector Brauer in Frankfurt, jetzt Gattin des Vor., eine rühmlichst bekannte Altistin und Mezzosopranistin; wirkte früher an den Theatern zu Frankfurt, Düsseldorf, Freiburg, Baden, Straßburg ꝛc., war 1834 — 35 beliebtes Mitglied der deutschen Oper zu Amsterdam und ist seit 1836 in Leipzig, wo sie in ältern Parthieen in der Oper recht beliebt ist. (R B.)

Düsseldorf (Theaterstat.), Hauptstadt des preuß. Reg. Bezirks gl. N., eine der schönsten und freundlichsten Städte am Rheine mit 20,000 Einw. Die frühern Theaterzustände D's bieten kein Interesse dar; wandernde Truppen hielten sich daselbst mitunter kurze Zeit auf und verschwanden wieder. Erst von 1780 an tritt einige Regelmäßigkeit hinsichtlich des Besuches ein, und wir finden daselbst die verschiedenen Directionen, die entweder gleichzeitig, oder vor und nachher in Köln und Aachen spielten. So 1781 Böhm, 1786 Kloß und Großmann, 1788 Dobler, 1789 eine franz. Gesellschaft, 1790—93 Koberwein, 1794 abermals franz. Theater, 1795 und 96 die Wittwe Böhm, 1802 Büchner u. s. w. Von 1802—14 wechselten die Directoren fast halbjährig und es lohnt nicht der Mühe sie aufzuzählen; auch war in dieser Zeit häufig franz. Theater in D. 1814 trat eine Gesellschaft Kaufleute zusammen, um ein s. g. Nationaltheater zu begründen, dessen Leitung wechselnd Dangeler, Rheinmann, Schleppelnberg und Jacobi führten; da die Gesellschaft jedoch nur Geldgewinn suchte, der bei dem Unternehmen nicht zu erzielen war, so löste sie sich Ende

1815 auf und Mad. Müller übernahm die Direction, die sie bis 1817 führte. Dann trat Derossi (s. d.) an ihre Stelle und führte die Bühne bis 1834 mit wenigen Unterbrechungen fort. 1834 aber trat eine Epoche ein, die eine nähere Betrachtung verdient. Durch Immermanns (s. d.) Anregung bildete sich ein Verein von 40 Kunstfreunden, der durch Actien à 250 Thlr. ein Capital von 10,000 Thlrn. zur Begründung eines städtischen Theaters zusammenbrachte; außerdem konnte sich jeder Einwohner durch einen Beitrag von 5 Thlr. jährlich bei dem Unternehmen betheiligen, wurde dadurch Ehrenmitglied des Vereins und erwarb sich eine berathende Stimme bei den Generalversammlungen. Die Leitung wurde einem Verwaltungsrathe übertragen, bestehend aus dem Oberbürgermeister, 2 Stadträthen, 4 Actionairen, dem Intendanten und dem Musikdirector. Immermann trat als Intendant an die Spitze des Instituts und übernahm die ästhetisch-technische Leitung desselben. Mendelsohn-Bartholdy wurde Musikdirector und übernahm die Leitung der Oper. Das Haus wurde renovirt und verziert und mit einer wenigstens anständigen Außenseite geschmückt. In kurzer Zeit entstand unter dieser Leitung ein Theater, welches an die Blüthenzeit der mannheimer und hamburger Bühne (s. d.) erinnerte und als Muster im gesammten Vaterlande aufgestellt werden konnte. Weniger durch große Talente, als durch ein Ensemble, wie es keine deutsche Bühne mehr aufzuweisen hatte und hat, suchte Immermann zu wirken. Durch unverdrossene Mühe beim Einstudieren, gediegene Vorlesungen über jedes zur Darstellung kommende Stück, häufige Proben und besonders durch den Einflüß eines wahrhaft dichterischen Geistes, der die Seele der Darsteller für die wahre Poesie anregte und begeisterte, rief Immermann Darstellungen hervor, die der erhabensten Meisterwerke wahrhaft würdig waren. Mendelsohn ging mit ihm gleichen Schritt und was das Repertoir, welches die Erscheinungen des Tages, die Reizmittel für das große Publikum keineswegs ausschloß, auch bringen mochte, es waren gediegene, durchgeistigte, aus einem Gusse hervorgehende Leistungen, die den Glauben erweckten und nährten, die classische Theaterzeit könne wiederkehren. Leider aber zerfiel die schöne Schöpfung schon nach 2jährigem Bestehen; das Publikum, anfänglich entzückt, nahm auf die Dauer zu wenig Theil daran; die Actionaire, als das zusammengebrachte Capital durch Baukosten und die bei der Gründung unvermeidlichen Zuschüsse erschöpft war, wollten sich nicht zu Nachzahlungen verstehen, Immermann und Mendelsohn zogen sich zurück, die Gesellschaft ging auseinander und Derossi übernahm 1836 wieder auf eigene Rechnung die Direction, die er ge-

genwärtig noch führt. Das Schauspielhaus in D. ist im Verhältniß zur Stadt eines der mangelhaftesten in Deutschland; es ist aus einer frühern großen Gießerei und nachmaligem Magazin entstanden; in der unmittelbaren Nähe des Rheines gelegen, wird es bei jeder ungewöhnlichen Wasserhöhe überschwemmt und ist daher feucht und ungesund. 1834 hat man eine zierliche Façade in antikem Style erbaut, die jedoch zum ganzen Gebäude und dem über alles Maaß großen und häßlichen Dache nicht paßt. Der Bühnenraum, Garderoben und Magazine sind sehr eng und unzweckmäßig. Der Zuschauerraum faßt in einer Reihe Logen, Parterre und Gallerie 900 — 1000 Personen und die höchste Einnahme beträgt circa 350 Thlr. Gespielt wird im Winter wöchentlich 4 Mal, im Sommer gibt die Gesellschaft Vorstellungen in Elberfeld. Die Abgaben sind, wie in allen rheinischen Städten, hoch und drückend. Ein befriedigendes Orchester ist vorhanden und wird per Vorstellung honorirt. (R. B.)

Duett (Musik), ein Tonstück für 2 obligate Stimmen oder Instrumente. Wir haben nur das D. im Gesange zu betrachten, welches aus der Arie (s. d.) entstanden ist und in den Formen dieselbe Entwickelung gehabt hat. Dieses D. ist ein wesentlicher Theil des dram. Gesanges, der Oper; er erheischt wie die Arie den musik. Ausspruch des Seelenzustandes, welchen der Dichter den singenden Personen zur Aufgabe gemacht, und ist um so schwieriger, als oft heterogene Empfindungen darin ausgesprochen und zur harmonischen Einheit gebracht werden müssen. In technischer Beziehung fordert es demnach die genaueste Kenntniß des Contrapunktes und der Stimmen, da jede falsche Zusammenstellung hier weit mehr hörbar ist, als bei mehrstimmigen Gesangstücken; der Sänger aber hat besonders die verschiedenen Empfindungen hier durch die Darstellung zu versinnlichen. Das D. kann als reines Vocalstück dastehen, wird jedoch meist vom Orchester, oft auch vom Chore begleitet oder unterbrochen; die Melodie wird bald in längern, bald in kürzern Sätzen von beiden Stimmen bald wechselnd, bald gleichzeitig vorgetragen und es gleicht demnach einem mehr oder minder lebhaften Dialog. Die undram. Verzierungen der Arie sind leider auch im D. heimisch geworden und besonders ital. Componisten gefallen sich darin. — Ein kleines, kurzes D. heißt Duettino. (7)

Dufresne (Abraham Alexis Quinault), betrat 1712 schon in früher Jugend das Theater. Die Natur hatte ihn mit Allem ausgestattet, was auf der Bühne glänzt und gefällt: Figur, sonores Organ, Auge, Haltung D.'s machten den wissenschaftlich gebildeten Ponteuil aufmerksam auf ihn,

und er gab ihm Unterricht, der auf keinen unfruchtbaren Boden fiel. Seit Baron sich vom Theater zurückgezogen hatte, war Unnatur an die Stelle wahren, natürlichen Spieles getreten und unbedeutende Schausp. theilten sich in die Erbschaft des großen Mannes. So siegte D. leicht und bewahrte sich die Gunst des Publikums bis an das Ende seiner Laufbahn. Sein Stolz war indessen so ungeheuer, daß er sich, wie sein Vorbild Baron, der erste und erhabenste aller Menschen glaubte; mit seinem Bedienten zu sprechen, hielt er unter seiner Würde, ja als einst der Kutscher eines Miethwagens Bezahlung von ihm verlangte, zuckte er mitleidig die Achseln und rief seinem Kammerdiener zu: Man bezahle dieses Wesen! — Er starb allgemein betrauert um 1760 in Paris. (L. S.)

Dufresny (Charles Rivière), geb. 1648 zu Paris, war Zeichner, Dichter, Aufseher der königl. Gärten, und Begründer der franz. Spiegelfabriken. Obgleich Zeitgenosse Molière's und Regnards, hatte er doch das Glück dem Publikum zu gefallen, wenn er auch mit Beiden kaum verglichen werden kann. — Sein leichtes Talent ließ ihn auch nur leicht und flüchtig arbeiten. Trotz seiner glänzenden Einnahmen konnte er oft nicht über einen Sous gebieten, daher seine sonderbare Heirath, die le Sage in seinem Diable boiteux lächerlich macht. Seine Wäscherin kam nämlich eines Tages zu ihm und verlangte den Betrag einer rückständigen Waschrechnung, weil sie sich verheirathen wolle, ihr Bräutigam aber das Geld zur Einrichtung bedürfe. Er erkundigte sich näher, und als er hörte, daß sie sich überhaupt 200 Ducaten erspart, heirathete er sie selbst und bezahlte so seine Schuld. Er starb 1741 zu Paris. Sein Théâtre français, 6 Bde. 12., erschien zuerst 1731 zu Paris; dann erschienen seine Werke, 39 Lustspiele und kom. Opern enthaltend, 1742, und Oeuvres choisies mit seiner Biographie, Paris 1810, 2 Bde. (L. S.)

Dugazon (Jean Baptiste Henry Gourgaud), geb. 1754 zu Paris, war der Sohn eines wenig bedeutenden Schausp.s und debütirte 1771 in den Frontins, Crispins und Parquins des damaligen Repertoires. Schon ein Jahr darauf wurde er Societaire (s. d.), der beste Beweis für den Erfolg seiner Debüts. Selten war wohl ein Schausp. zu gleicher Zeit so ausgezeichnet in einigen und so mittelmäßig in anderen Rollen desselben Faches als D., daher hatte er eben so viele blinde Verehrer als heftige Gegner. Er war ein vortrefflicher Tänzer und Fechter, was ihm in vielen Rollen nicht allein sehr zu Statten kam, sondern ein gewisses Fach ausschließlich für ihn bildete; daß er oft inmitten der geistreichsten Schöpfung einer Rolle zu niedrigkomischen Mit=

teln griff, wird ihm einstimmig zum Vorwurf gemacht. Im Privatleben war er ein sehr unterhaltender Mensch, mystificirte aber oft auf die unerlaubteste Weise jedermann. Den Principien der Revolution war er blindlings ergeben, und erst die Schreckenszeit brachte ihn von seiner Vorliebe zurück. Als Theaterdichter hat man 3 Stücke von ihm, die von 1792 bis 1793 gegeben wurden und den wüthendsten Jacobinismus athmen, z. B. le Moderé, ein scheußliches Stück, dessen Charactere mit Blut geschrieben sind. Er starb zu Paris 1809. (L. S.)

Duller (Eduard), geb. 1809 in Wien, studirte daselbst Philosophie und Jurisprudenz, widmete sich jedoch später ausschließlich dichterischen Arbeiten, für welche ihn die Natur mit ausgezeichneten Anlagen beschenkt hat. Dafür zeugt sein Schauspiel „Meister Pilgram," welches er im 18. Jahre verfaßte, das mit großem Beifall aufgenommen wurde. — 1829 vertrieb ihn die östreich. Censur von Wien, und er begab sich nach München, wo er jedoch nur kurze Zeit verweilte. In Baden-Baden unterstützte er den berühmten Romanschriftsteller Spindler bei der Herausgabe des Journals „der Zeitspiegel," ging hierauf nach Trier, war sodann eine Zeitlang in Frankfurt a. M., mit der Herausgabe der von ihm begründeten Zeitschrift „der Phönix" beschäftigt, und lebt gegenwärtig in Darmstadt. — D. ist einer der talentvollsten, mit Phantasie reich begabten Dichter, dessen Werken jedoch eine größere Klarheit zu wünschen wäre. Seine dram. Dichtungen zeichnen sich durch blühende Sprache, schöne Scenerie und ein Leben aus, welches der Natur mit Glück abgelauscht ist. Hierher gehören: Meister Pilgram. Wien, 1829. — Franz von Sickingen. Frankfurt a. M, 1833. — Der Rache Schwanenlied. Stuttgart, 1835. — (Thg.)

Dumas (Alexander), geb. zu Villers-Cotterets 1803, war der Sohn des berühmten Revolutions-Generals D., lebte aber in sehr dürftigen Verhältnissen. 1823 ging er nach Paris, um ein Unterkommen zu suchen, und wurde Schreiber im Bureau des Herzogs von Orleans. Hier verschaffte er sich eine dürftige Bildung und schrieb 1829 das Drama: Henri III. et sa cour, welches sehr gefiel. Er verließ nun seine Stelle, widmete sich ganz der Poesie, und kurz nach einander erschienen: Stockholm, Fontainebleau et Rom, Trilogie 1830, Napoléon Bonaparte, Antony, Charles VII. chez ses grands vassaux, 1831, Terésa, 1832, Angele, Richard Darlington, la tour de Nesle, Catérine Howard, Don Juan de Marana, Caligula etc.; sämmtliche Stücke hatten in Paris großen Erfolg, sind auch theilweise mehrfach übersetzt worden, ohne jedoch in Deutschland zu gefallen. D.s Stücke zeigen ein eminentes Talent und genaue Kenntniß dessen,

was auf der Bühne wirkt, die Sprache ist energisch, kräftig und nicht ohne Poesie; aber seinen Characteren fehlt alle Haltung, alle Natürlichkeit und Wahrheit; es ist nur die animalische Natur des Menschen, die ganz rohe Leidenschaft, die D. zeichnet, ohne alle Beimischung von Humanität und Veredlung. Außer den dram. Werken hat D. noch mehrere Novellen und Reisebeschreibungen edirt. (R. B.)

Dumesnil (Marie Française), geb. 1713, begann ihre dram. Laufbahn in Compiègne, spielte dann einige Zeit in Straßburg, jedoch nur im Lustspiele und betrat 1737 in Paris die Bühne plötzlich in der Tragödie. Man war erstaunt, sie als Clytemnestra, Phädra und Elisabeth zu sehen, mußte aber eingestehen, daß dies ihre eigentliche Sphäre sei. Besonders ergriff sie durch die Wahrheit ihres Spieles. In Straßburg begegnete es ihr einst, daß sie als Cleopatra in dem Augenblick, wo sie ihr Dasein, ja selbst die Götter verfluchte, einen fürchterlichen Faustschlag in den Rücken erhielt, mit den Worten: „Verdammte Bestie! ich will Dich lästern lehren!“ Ein alter Officier, der früher nie ein Theater gesehen, war in dieser Absicht auf die Bühne getreten. Gewiß, das sonderbarste Compliment über die Wahrheit ihres Spieles! Sie war durchaus nicht schön, machte jedoch durch ihr Spiel diesen Mangel gänzlich vergessen. Die größten Männer ihrer Zeit suchten ihre Gesellschaft. 1775 zog sie sich mit einer glänzenden Pension vom Theater zurück, lebte dann still und einsam in Boulogne, wo sie 1803 starb. Ihre Memoiren erschienen Paris 1806. (E. G.)

Duni (Egidio Romuald), geb. 1709 zu Matera bei Otranto, studirte im Conservatorium in Neapel und trat 1735 in Rom mit der Oper: Nerone als Componist mit großem Erfolge auf. 1736 kam er nach Wien, wo er sich nicht ohne Nutzen für seine Kunst eine Zeitlang aufhielt, kehrte alsdann nach Neapel zurück, wo er mehrere Opern für Neapel, Rom und Venedig componirte, von denen sich aber nur Catone in Utica erhalten hat. 1743 ging er nach Paris, folgte 1744 einem Rufe nach London, kehrte jedoch seiner geschwächten Gesundheit wegen über Holland zurück; auf der Reise wurde er in Italien von Räubern angefallen und ganz ausgeplündert. In Genua wurde die Oper Tardinona mit Furore gegeben und verschaffte D. die Stelle als Lehrer der Prinzessin von Parma. 1757 kehrte er noch einmal nach Paris zurück und schrieb daselbst noch 18 franz. Opern, die den glänzendsten Erfolg hatten und zum Theil auch in Deutschland wie: das schlechtbewachte Mädchen, die Jugendschule, das Milchmädchen u. s. w., sehr gefielen, und lange das Repertoir zierten. D. starb zu Paris 1775. (3.)

Duodrama. Schauspiel, in welchem nur 2 Perso=

nen auftreten. Als am Ende des vor. Jahrh. das Monodrama (s. d. und Melodrama) in Deuschland bekannt wurde, entstand bald nachher das D. aus der gefühlten Nothwendigkeit, die dargestellte Person nicht allein fühlen, sondern auch handeln zu sehen; was aber nur im Conflict mit anderen möglich ist. So ist das Monodrama wesentlich lyrisch, das D. aber dram. in seinem Grundprincip. Jetzt sind beide Gattungen aus der Mode gekommen, auch eigentlich nie etwas anders als eben nur Mode gewesen. (L. S.)

Dupont (Dem.), geb. 1793 in Valenciennes, ausgezeichnete Soubrette am Théâtre français. Sie wurde von ihrem Stiefvater für die Bühne gebildet und war 18 Jahr alt, als sie dieselbe zuerst betrat. Ihre schwarzen, lebhaften Augen, ihr heiteres, schelmisches Gesicht, ihre leichte und elegante Tournüre, ihre geistreiche Heiterkeit und ihre Ungezwungenheit fanden die glänzendste Aufnahme und es fehlte dem keimenden Talente nicht an Ermunterung. Der Wunsch, eine augenblickliche Unthätigkeit abzuschütteln, veranlaßte sie zu einem tragischen Versuche, welcher nur durch ihre große Jugend Entschuldigung fand und dazu diente, ihr selbst zu zeigen, daß nur das muntere und naive Fach ihr Wirkungskreis sei. Neuerdings wieder mehr beschäftigt, hat sie die volle Gunst des Publikums gewonnen; sie genießt schon seit langer Zeit die Vortheile eines Societaire-Mitgliedes. (—A.—)

Duponte (Lorenzo), dram. Dichter und Verfasser der Texte zu Don Juan, heiml. Ehe ꝛc., war geb. zu Cenada im Venetianischen 1748, kam als Hofpoet unter K. Joseph nach Wien, ging nach dessen Tod nach London, und von da nach New-York, wo er die Direction der ital. Oper übernahm, und ihr 30 Jahre vorstand. 1838 wollte er in sein Vaterland zurückkehren, auf welcher Reise er in Paris starb. (3.)

Duport (Louis), geb. zu Paris um 1785, ein Tänzer, der 1802 an einem kleinen Theater in Paris auftauchte, aber so schnelle Fortschritte machte und sich bald einen solchen Ruf erwarb, daß er in kurzer Zeit erster Tänzer an der kaiserl. Acad. de mus. war. Er war Vestris siegreicher Nebenbuhler, ungemein gewandt, lebendig, schlank und geschmeidig, und seine Leistungen waren daher mit den schnellsten und schwierigsten Pas geziert; er machte Pirouetten mit solcher Schnelligkeit, daß sie das Auge blendeten; dabei aber beherrschte stets die höchste Grazie seine Bewegungen. Diese Anstrengungen verursachten ihm indessen einen Anfall von Blutsturz, der ihn mehrmals von der Bühne auf einige Zeit entfernte. Doch war es der beliebteste Tänzer und stets war das Haus gefüllt, wenn er auftrat. Berchoux schrieb ein Gedicht: la danse, ou les dieux de l'Opéra, dessen Held D. war, in welchem er von ihm singt:

Près l' un des grands faubourgs dont Paris se decore,
S'élevait un enfant dans l'art de Terpsichore,
Qui, caché sous un toit du tumulte écarté,
Dansait dans l'infortune et dans l'obscurité.
Ses pas audacieux et sa danse légère
Déja semblaient promettre un grand homme à la terre.
Terpsichore elle même avait jeté les yeux
Sur ses premiers essais chaque jour plus heureux.

D. componirte auch einige treffliche Ballets: Acis et Galatée, der Barbier von Sevilla, le volage fixe, Figaro etc, die ungeheuern Beifall fanden. Von London aus erhielt er die glänzendsten Anerbietungen, doch lehnte er sie stets ab, um im Vaterlande zu bleiben; endlich bestimmte ihn ein Anerbieten von 80,000 Rubeln und 2 Benefizen jährlich, 1808 nach Petersburg zu gehen. Als Dame verkleidet, verließ er Frankreich und tanzte einige Jahre in Petersburg mit dem glänzendsten Erfolge. 1812 ging er nach Italien, wo er allenthalben den größten Beifall fand. Bald nachher kam er nach Wien, wo er die Direction des Hof-Operntheaters übernahm und dieselbe über 15 Jahre mit Umsicht und Talent führte. Bei der Bühne aufgewachsen, kannte er dieselbe bis zu den kleinsten Details und war daher ein trefflicher Leiter. D. ist von Jedem geschätzt, der seine guten Eigenschaften kennen zu lernen Gelegenheit hatte; trotz seines großen Glückes, lebte er stets in der größten Einfachheit, und seine Schüler fanden nicht nur den tüchtigsten Lehrer, sondern auch den liebevollsten Freund in ihm. So oft ihm auch der Undank verletzend entgegentrat, unterstützte er doch stets das junge Talent, und seine Börse war offen für jeden Hülfsbedürftigen. D. lebt noch in Wien. D. 2) (Mad. geb. Neumann), Gattin des Vor., war die Schülerin ihres Mannes und eine höchst angenehme und reizende Tänzerin. Auch eine Schwester D.'s, ebenfalls seine Schülerin, war eine treffliche Tänzerin, die besonders in Petersburg glänzte. (H...t.)

Dupré, erster Tänzer der Acad. royale de mus. zu Paris 1790, wurde allgemein der Apollo des Tanzes genannt. Er war der Lehrer des berühmten Vestris und pflegte zu sagen: Tanzen kann man mit den Füßen, schön tanzen aber nur mit den Armen. (H—t.)

Duprez, 1) der ausgezeichnete Tenorist der großen Oper in Paris, der Deutschland mehrmals durch die großen Summen in Erstaunen setzte, um welche die Direction ihm seinen Urlaub abkaufte. Er war noch nicht 19 Jahr alt und Schüler Chorons, als er sich zuerst hören ließ; aber weder Lehrer noch Schüler ahneten einen so glänzenden Erfolg. Er debütirte auf dem Odeon in dem

Barbier von Sevilla. Selbst die strengsten unter den Zuhörern erkannten bei diesem ersten Auftreten glückliche Anlagen, indeß wurde D. durch den Umfang seiner Stimme nicht sehr unterstützt, und man sagte ihm mehr angenehme als glänzende Erfolge voraus. Sein 2. Debüt erhöhte die früher erweckten Hoffnungen, allein innere Spaltungen der Odéon-Direction zwangen D. ein anderes Unterkommen zu suchen. Das Feydeaux öffnete ihm die Thore, und in der weißen Dame fand er noch mehr Beifall, als früher. Indeß war sein Engagement nur interimistisch, und als er einen Contract forderte, seine Zukunft gesichert zu sehen, machte der Director Ducis so viele Nebenbedingungen, daß D. den mündlichen Vertrag für aufgehoben erklärte, worauf er eine Reise nach Italien antrat. In Mailand sang D. in der Opera buffa, und Rossini dankt ihm die Einführung seines Grafen Ory in Italien. Man war von dieser Oper so entzückt, daß man in Mailand, Genua, Florenz, Triest nur von ihr oder vielmehr von dem jungen Sänger sprach, den man ausschließlich für diese Partie engagirte. 1831 ging D. nach Lucca und Florenz, wo er den Wilhelm Tell mit Furore sang, und nun erst gewann sein Name einen höhern Klang; mit demselben Glücke gab er in Triest die Stumme von Portici. Von jetzt an war ihm die glänzendste Bahn eröffnet; die Tagescomponisten sahen sich bald gezwungen, Rollen für ihn zu schreiben; unter den Opern, welche in dieser Absicht entstanden, nennen wir besonders Ines de Castro, Lara und namentlich Lucie von Lammermoor. In Neapel waren seine Triumphe wahrhaft großartig. Bald darauf erhielt er einen Antrag von der großen Oper zu Paris, dem er folgte. 1836 unternahm er abermals eine Reise nach Italien, und obgleich damals die Cholera daselbst wüthete, fand er doch überall die glänzendste Aufnahme. Nach Paris zurückgekehrt, schloß er mit der Operndirection erst ein eigentliches festes Engagement ab, brachte aber den nächsten Carneval in Parma und die Fasten in Florenz zu. Von dem Enthusiasmus, den er in Parma erweckte, kann man sich schwer einen Begriff machen; die letzte Vorstellung war zu seinem Benefiz, und das geräumige Haus konnte nicht die Hälfte der Zuhörer fassen, welche schon seit dem Morgen die Zugänge belagerten. Die Menge der Gedichte und Kränze, die dem Künstler geworfen wurden, war ungeheuer; seinen Triumph vollständig zu machen, übersendete ihm die Erzherzogin am nächsten Morgen einen kostbaren Diamantring. Nach Paris zurückgekehrt, trat D. 1837 als Wilhelm Tell zum ersten Male in der großen Oper auf; der Erfolg war auch hier wieder der glänzendste, und in kurzer Zeit stand er fest

in der Gunst des Publikums, dessen unbedingter Liebling er noch jetzt ist. 2) (Mad. D.), die Gattin des Vor. Ihre musik. Laufbahn ist ganz die ihres Gatten; wie er, debütirte sie im Odeon, begab sich dann nach Italien und folgte ihm zu allen den Theatern, die er betrat. Ihr Ruf als Primadonna stieg neben dem des Tenors, der sie begleitete und dessen Beifall sie theilte. Ihre vorzüglichsten Eigenschaften sind die Kraft und Rundung ihrer Stimme; ihr Spiel ist sehr dram., und sie hat sich in Italien auch den Ruf einer vortrefflichen Schauspielerin erworben. Wäre sie allein gewesen, so würde ihr Ruf gewiß noch größer sein, während man jetzt ihre Erfolge sehr häufig dem Namen ihres Gatten zugeschrieben hat. 3) D., Mitglied des Théâtre des Variétés; zeichnet sich durch Sicherheit, Laune, Anstand und eine sehr reine und richtige Sprache aus. (— A. —)

Dur (vom Lat. durus, Musik), wörtlich hart, der Name desjenigen Dreiklangs, (s. Accord) in welchem die große Terz vorkommt; daher auch Bezeichnung derjenigen Tonarten, deren Dreiklang die große Terz enthält, wie C dur, D dur etc., im Gegensatze zu den Moll-Tonarten, deren Dreiklang nur die kleine Terz hat. Die Bezeichnung harte Tonart als gleichdeutend mit D.-Tonart ist eine falsche, da die Klänge der D.-Tonarten eben so weich sind, als die der Moll-Tonarten. (7.)

Dürand (August), geb. 1790 in Schlesien, studierte in Halle, und trat daselbst aus Neigung zu einer dort anwesenden Gesellschaft; aber sehr bald gelang es ihm, Engagement in Weimar zu erhalten, wo er seit 1812 beliebtes Mitglied ist. Unter der Leitung Goethe's, dessen Liebling er war, bildete er hier sein schönes Talent aus und bekleidete bald das Fach der jugendlichen Liebhaber und Helden, wobei ihn seine schöne Gestalt, sein angenehmes Aeußere, klangvolles Organ und sein gewandtes, feines Benehmen vortheilhaft unterstützte. Später trat er allmählig in das Fach der Heldenväter und ältern Characterrollen über, worin er nicht minder Treffliches leistete. Sein Rollenfach ist so ausgebreitet, daß es unmöglich sein würde, nur die vorzüglichsten Parthien hier aufzuzählen; sein Tasso ist ein schwer zu übertreffendes Meisterwerk. In D.s Spiel herrscht durchaus Ruhe und Besonnenheit vor, oft sogar in einem Grade, daß man dasselbe kalt nennen könnte; das sorgfältigste Studium, eine tiefgeistige Auffassung und die feinste Nuancirung characterisiren jede seiner Leistungen. D. führte auch eine Zeitlang die Regie des Schauspiels zu allgemeiner Zufriedenheit. Gastrollen hat er unseres Wissens wenig oder gar keine gegeben. — Seine Gattin, Ernestine geb. Engels, gehörte ebenfalls zu Goethe's Zöglingen und war stets an der

weimarer Bühne; früher spielte sie minder bedeutende Rollen, ist jedoch seit geraumer Zeit im Besitze des Mütterfaches, in welchem sie sich als höchst achtenswerthe Künstlerin bewährte. (T. M.)

Durchcomponiren (Musik), 1) ein Lied, eine Ballade, Canzone 2c. dergestalt componiren, daß jede Strophe ihre eigene, dem Texte angemessene Melodie hat, also nicht alle Strophen, wie es beim Liede gewöhnlich ist, nach einer Melodie gesungen werden; 2) eine Oper nennt man durchcomponirt wenn auch der Dialog, die Prosa in Musik gesetzt ist, also Recitative die Stelle des Dialogs vertreten. (7.)

Durchführen, eine Sache (Dichtung, Characteristik, Rolle), genau und folgerichtig nach dem in der Auffassung (s. d.) davon erhaltenen und in der Anlage (s. d.) angedeuteten Bilde bis zur Vollendung bringen. Dahin gehört für den Schausp. besonders, daß er in der äußern Erscheinung in Gang, Haltung, Sprache 2c. consequent sey und sich vor jeder fremden Beimischung, vor jedem „Aus der Rolle fallen" in Acht nehme, daß er jedes Zuviel sowohl als jedes Zuwenig vermeide, d. h. weder eine drastisch wirkende Einzelnheit auf Kosten des Ganzen hervorhebe, noch scheinbar unbedeutende aber zum Ganzen nothwendige Züge vernachlässige. Jedes wahrhaft durchgeführte Werk muß in seinem innigen Zusammenhange und seiner natürlichen Motivirung klar und deutlich vor den Blicken des Beschauers liegen; es darf in dieser Beziehung eben so wenig Lücken zeigen, als durch besondere Hervorhebung einzelner Züge Unebenheiten darbieten. (B.)

Durchgehen, techn. Ausdruck für das leider beim Theater so häufige contractbrüchige Entweichen der Schausp.

Dutzendbillets, s. Billet.

E.

E, 1) der 5. Buchstabe des Alphabets; seine Aussprache s. Aussprache d. Buchst. 2) (Mus.) der 5. Ton der diatonisch=chromatischen, oder der 3. Ton der diatonischen Tonleiter; bei Guido hieß er mi oder e la mi. (7.)

Eastcourt (Richard), geb. zu Tewksbury 1688; er entlief seinen wohlhabenden und angesehenen Eltern, welche ihn studieren lassen wollten, schon im 16. Jahre und schloß

sich einer herumziehenden Truppe an, die den jungen, wohlgekleideten und mit Geld versehenen Menschen gern bei sich aufnahm. Sein nettes jugendliches Aussehen veranlaßte den Director, ihn als Roxana in Alexander dem Großen auftreten zu lassen und so war E. bald unumschränkter Besitzer des Faches der ersten Liebhaberinnen. Seine Eltern erfuhren jedoch seinen Aufenthalt und führten ihn mit Gewalt nach London, wo er bei einem Apotheker in die Lehre gegeben wurde; der Zwang, der ihn hier umgab, war ihm um so unerträglicher, als er schon das freie, regellose Leben der Schausp. kennen gelernt hatte. Er entlief abermals, gewann sich die Freundschaft des Schausp. Leigh, welcher ihn gern unterrichtete und bald war er im Fache der ersten Helden und Liebhaber der Liebling des Publikums. Seine gute Erziehung, ein lebhafter Witz und der feine Anstand eines Cavaliers öffneten ihm selbst die höchsten Gesellschaften und man stritt sich um das Vergnügen, ihn bewirthen zu können. Seine Wahl zum vortragenden Secretair des berühmten Beefsteak-Clubs, dessen Mitglieder die ausgezeichnetsten Männer und witzigsten Köpfe Englands waren, beweist die hohe Geltung, die E. sich zu erwerben gewußt. Er st. 1713 und wurde mit großer Feierlichkeit neben seinem Collegen, dem berühmten Joe Haines, begraben. Die Biographia dramatica nennt ihn auch als Verfasser zweier damals mit Beifall gegebenen Stücke. (L. S.)

Easter-piece (deutsch: Osterstücke; Theaterwes.). Benennung gewisser großer Spectakelstücke, welche zur Osterzeit auf den beiden großen Nationaltheatern Londons und mehreren der kleineren gegeben werden, wenn die Weihnachtspantomimem (s. Chrestmass pantomime) das Publikum hinlänglich befriedigt haben. Es sind Stücke in der Gattung von Ein Uhr, Ritter und Waldgeister, Joko, Timur der Tartarchan u. s. w., und unterscheiden sich meist nur dadurch von den eigentlichen Pantomimen, daß in ihnen gesprochen wird. Bewundernswerth ist die Erfindungskraft der Dichter bei diesen E., insofern es auf den Titel ankommt, der häufig das Tollste und Neugierreizendste ist, was man sich nur denken kann. Die Direction wendet außerordentlich viel an die Ausstattung dieser Stücke und macht gewöhnlich Banquerott, wenn sie mißfallen; wogegen sie von Ostern bis zu Ende der Saison im Mai fortgegeben werden, wenn sie gefallen. Alles Eifern der Kritik gegen diesen Mißbrauch hat bis jetzt nichts geholfen und Garrick, die Kembles, ja selbst in neuester Zeit der gewissenhafte und wahrhaft das Gute wollende Macready haben es nicht vermocht, den prächtigen Decorationen, überraschenden Maschinerien und Aufzügen der Osterstücke ein gleiches aber edleres Anziehungsmittel entgegenzusetzen. (L. S.)

Ebell (Heinr. Carl), geb. 1775 zu Neuruppin, zeigte von Jugend auf ungemeine Neigung für Musik, die während seiner Studien in Halle durch Türk und später in Berlin durch Reichardt gepflegt und ausgebildet wurde. In Berlin componirte er die Opern der Schutzgeist, Selico, der Deserteur und Melida, die außerordentlichen Beifall fanden und E. bestimmten, sich ganz der Musik zu widmen. 1801 ging er als Musikdirector nach Breslau und eröffnete dort seine Wirksamkeit mit der Oper: der Bräutigamsspiegel, die ebenfalls sehr gefiel; ihr folgten später noch: das Fest der Liebe und die Gaben des Genius, so wie die Musik zu mehreren Schauspielen; überhaupt erwarb sich E. um die Oper in Breslau große Verdienste und allgemein wurde es bedauert, als er schon 1804 wegen Mißverhältnissen mit der Direction zurücktrat. Doch blieb er auch im Geschäftsleben der Kunst getreu; er lieferte noch die Operetten: das Fest im Eichthale, der Nachtwächter, der Abschied, Anakreon in Jonien u. m. a. werthvolle Compositionen. E. starb in Folge eines Beinbruches 1824. In seiner Musik liegt eine Fülle von Humor und wahrhafter Heiterkeit, seine Opern gewähren durch reizende Mannigfaltigkeit die angenehmste Unterhaltung und sind mit großem Unrecht vom Repertoir verdrängt. (3.)

Ebenmass, s. Symmetrie.

Eberl (Anton), geb. zu Wien 1766, zeigte schon in früher Jugend seltne musik. Talente und componirte ohne Kenntniß der Kunstregeln schon in seinem 16. Jahre die Opern: die Zigeuner und la marchande des modes. Gluck, dadurch aufmerksam auf ihn gemacht, ermunterte ihn zur höhern Ausbildung seines Talents. E. entsagte daher dem Studium der Rechte und begleitete späterhin Mozarts Witwe auf einer Kunstreise durch Deutschland. Aus Petersburg, wo er 1796 als Componist und Musiklehrer eine Anstellung gefunden, kehrte er 1800 nach Wien zurück und schrieb dort 1801 für das Hoftheater seine große Oper: die Königin der schwarzen Inseln, die besonders Haydn's Beifall erhielt, der die kräftige Anlage und geistreiche Durchführung der einzelnen Partien nicht genug rühmen konnte. E. beschäftigte sich fast ausschließlich mit Instrumentalcompositionen, die mit Enthusiasmus aufgenommen wurden. Mehrere seiner Tonstücke, die ihm entwendet worden, kamen unter Mozarts Namen heraus, und wurden für dessen Werke gehalten, vielfach übersetzt, instrumentirt u. s. w. Auf einer abermaligen Kunstreise erntete er neue Lorberen als Claviervirtuos, starb aber bald nach seiner abermaligen Rückkehr nach Wien 1807. Er besaß einen hellen Verstand, ein edles Herz und eine seltne Anspruchslosigkeit bei entschiedenem Talent. Seine zahlreichen Compositionen zeichnen sich durch eine reiche

Phantasie, Tiefe, Fülle und Neuheit der Gedanken aus. Außer den bereits genannten Opern hat E. noch den Graf von Flandern, und einen dritten Theil der Hexe Megäre geschrieben. (H. Dg.)

Ebers (Karl Friedrich), geb. 1770 zu Cassel, widmete sich der Musik gegen den Willen seines Vaters, der Inspector der Salpetersiederei und Lehrer der engl. Sprache in Halle war, aber bald nach Berlin zog. Der junge E., feurig und leichtsinnig, gab sich hier manchen Vergnügungen hin, welche die Moral verwirft; eine strenge Disciplin nur konnte ihn zügeln und der Vater bewirkte dessen Anstellung bei der Artillerie, von der er jedoch bald wieder entlassen wurde. Er benutzte jetzt seine Kenntnisse in der Musik zu seiner Subsistenz, ertheilte Unterricht und gab einige seiner Compositionen heraus, welche Veranlassung waren, daß er 1799 von dem Herzog von Mecklenburg-Schwerin zum Kammercompositeur und Vicecapellmeister ernannt wurde. Hier verheirathete er sich bald nachher. Doch diese Heirath war keineswegs glücklich und endete schnell mit einer Scheidung, die auch den Verlust seines Engagements zu Folge hatte. Er begab sich auf Reisen, um wieder ein Engagement zu suchen; ging nach Leipzig, Lübeck, Hamburg, Altona, Bremen, gab Concerte, fand hier und dort einen Verleger für seine Compositionen, doch keine feste Anstellung. Endlich wandte er sich nach Oestreich und fand bei der Theatergesellschaft, welche abwechselnd in Ofen und Pesth spielte, eine Anstellung als Capellmeister, sah sich aber bald genöthigt, diese Stelle wieder aufzugeben. Er wurde von J. Seconda engagirt, mit dessen Gesellschaft er 1814 nach Leipzig kam. Die Gesellschaft löste sich 1815 auf und E. mußte bis 1817 privatisiren, wo er Musikdirector bei der Fabricius'schen Theatergesellschaft wurde, deren bald erfolgte Auflösung ihn abermals brotlos machte. Er begab sich nach Leipzig, wo er bis 1822 privatisirte, sich dann in Berlin niederließ, um hier sein Leben, mit Sorgen und Mangel kämpfend, 1836 zu beschließen. — Seine Compositionen, unter denen wir besonders die Opern Bella und Fernando, der Eremit auf Formentera, die Blumeninsel, die bestrafte Spröde, der Liebescompaß u. s. w. nennen, wurden früher mit Beifall aufgenommen; auch als Schriftsteller beschäftigte er sich mit der Tonkunst. (Thg.)

Ebert (Karl Egon), geb. 1801 zu Prag, Sohn des Hofraths und Landesadvocaten E., eines Mannes von ausgezeichneter Bildung, der der ersten Erziehung seines Sohnes die größte Sorgfalt widmete; später kam er in ein Erziehungsinstitut in Wien, welches unter der Leitung der Piaristen stand. Hier entwickelte sich seine Anlage zur Poesie, wurde aber so

wenig gefördert, daß E. mit Freuden nach 2 Jahren in sein Vaterhaus zurückkehrte, wo er ungehindert sich mit poetischen Studien und Arbeiten beschäftigen konnte. Von 1817 bis 1819 verfaßte er gegen 20 Dramen, zwar nur Erzeugnisse einer übermüthigen Phantasie, doch Versuche, welche der sprachlichen Fertigkeit des aufblühenden Dichters förderlich waren. Die lyrische Poesie war es jetzt, in welcher er sich mit größerem Glück jahrelang versuchte. Zum Belege dienen die 1824 erschienenen Gedichte, welche 1828 in einer neuen Auflage und mit einem 2. Bande vermehrt erschienen. Diesen folgte 1829 das böhmisch=nationale Heldengedicht Wlasta. 1828 wurde das Drama Bretislaw und Jutta auf der Prager Bühne mit Beifall aufgeführt, das jedoch in Wien und München kein Glück machte. — Nach dem Tode seines Vaters 1829 bereiste E. Süddeutschland und die Schweiz. Eine schöne Frucht dieser Reise ist die idyllische Erzählung: das Kloster, welche 1832 in Stuttgart erschien. Ein zweites Trauerspiel: Czestmir, wurde 1835 auf der Prager Bühne aufgeführt. — Er erhielt 1825 bei dem durch geistige Bildung ausgezeichneten und freigesinnten Fürsten Karl Egon zu Fürstenberg die Stelle eines Bibliothekars und Archivars, und wurde bereits 1829 zum Rath und Archivdirector befördert. Seine Muse berechtigt noch zu manchem Trefflichen, da er Reichthum der Phantasie mit Wärme und Kraft der Gedanken in seinen poetischen Leistungen verbindet. (Thg.)

Eberwein, 1) (Traugott Maximilian), geb. zu Weimar 1775, widmete sich unter der Leitung seines Vaters der Musik und war schon im 7. Jahre ein fertiger Clavierspieler; nachdem er sich bei Kunze in Frankfurt weiter ausgebildet hatte, kam er 1797 als Hofmusikus nach Rudolstadt, wurde nach einigen Kunstreisen 1809 als interimistischer und 1817 als wirklicher Hofcapellmeister angestellt. Außer einer Menge von Instrumentalsachen schrieb E. für die Bühne die Opern und Operetten: Piedro und Elvira, Claudine von Villabella, der Jahrmarkt von Plundersweilern, das befreite Jerusalem, Feodusi, das goldene Netz, das Schlachtturnier, die Fischerin, der Mond, das Storchnest und die hohle Eiche. Einfachheit der Form eint sich in diesen — nicht genug gewürdigten Arbeiten mit Tiefe und Gedankenreichthum. E. starb in Rudolstadt 1830. 2) (Karl), Bruder des Vor., geb. zu Weimar 1784, erhielt ebenfalls den ersten Unterricht vom Vater und später vom Bruder, wurde frühzeitig in der Hofcapelle zu Weimar angestellt, wo er sich später zum Musikdirector hinaufschwang, welche Stelle er jetzt noch bekleidet. Für die Bühne schrieb er die Opern: die Heerschau, Graf von Gleichen und die Musik zu Lenore von Holtey; in Weimar wurden diese Sachen mit Beifall gegeben, haben sich

aber im Allgemeinen nicht Bahn brechen können. Einzelnes in diesen Compositionen ist unzweifelhaft sehr schön, aber im Ganzen herrscht eine gesuchte Tiefe und eine zu deutlich hervortretende Nachahmung Mozarts, nebst einer höchst schwierigen und oft überladenen Instrumentation. 3) (Henriette), geb. Häßler, geb. zu Erfurt 1804, Gattin des Vor., seit einer Reihe von Jahren erste Sängerin des weimar. Hoftheaters, wie sie denn in der Zeit, als die weimar. Oper ihre Glanzperiode hatte, wo die Jagemann, Moltke, Strohmeyer glänzten, mit diesen die Vierte im Bunde genannt wurde. Ihre Stimme war damals schön, stark, ausdrucksvoll; ihre besten Rollen: Donna Anna, Fidelio u. s. w. Noch jetzt gedenkt das weimar. Publikum jener Periode mit Anerkennung ihrer schönen Leistungen, so wie Mad. E. damals auch als Vorbild jüngerer Sängerinnen diente, welche sich an ihr für die weimar. Oper heranbildeten. Seit einer Reihe von 10 Jahren hat ihre Stimme bedeutend abgenommen und in der letztern Zeit hat die Sängerin nur selten noch und in kleinen Partien die Bühne betreten. (3. C. H..n.)

Eboli (Anna de Mendoza y la Cerda), Gemahlin des Rui Gomez de Silva, Fürsten von E., welcher Günstling Philipps II. war; schön aber intriguensüchtig und ehrgeizig, gab sie den Liebesanträgen des Königs Gehör, unterhielt aber zugleich ein inniges Verhältniß mit dem Staatssecretär Perez, welches entdeckt ward; hierauf wurde die E. ins Gefängniß gesetzt, während Perez nach Frankreich entfliehen mußte. — Die E. in Schillers Don Carlos gehört zu den interessantesten weiblichen Figuren, welche der Dichter geschaffen hat, wenigstens hat Schiller keine mit intensiverem Lebens- und Liebesfeuer ausgestattet; aber auch so mag sie der geschichtlichen E. wenig entsprechen; auch ist ihr Verhältniß zu Carlos Erdichtung und hat etwas Peinigendes und auf die Spitze Gestelltes. Mit großer Kunst hat der Dichter gewußt, das Interesse des Publikums an der E. auch neben Philipp, Posa, Don Carlos und der Königin bis zum Ende aufrecht zu erhalten; wenigstens ist Schillers E. eine sehr theatral., vielleicht minder dram. Erscheinung. Die Rolle der E. gehört für eine Schauspielerin, welche jene noble Coquetterie, wodurch sie sich charakterisirt, mit dem innerlich fortwühlenden Feuer, das sie zu einem trag. Charakter stempelt, zu verbinden weiß, zu den dankbarsten und überbietet an theatral. Effect die Rolle der Königin bei Weitem, die durch Milde wohl anziehend, aber an eigentlich wirkungsreichen Momenten arm ist. Als die ausgezeichnetste Darstellerin der E. dürfte in der jüngsten Zeit die Crelinger zu nennen sein. (H. M.)

Ebralsbrunnen, Mönche und Nonnen vom.

Robert von Arbrissellés stiftete 1099 diesen Orden in der Einöde vom F. Die Stelle in der Passionsgeschichte, wo der sterbende Erlöser seinen Jünger Johannes der Maria als Sohn, und die Maria dem Johannes als Mutter empfiehlt, brachte ihn auf den Einfall, daß die Nonnen in seinem Kloster alle Vorrechte einer Mutter über die Mönche ausüben, diese hingegen den Nonnen den Gehorsam und die Ehrfurcht eines Sohnes beweisen sollten. Die Aebtissin ist daher das Oberhaupt des ganzen Ordens und sorgt auch für die Beköstigung der Mönche, die durch eine Scheidemauer von den Zellen der Nonnen getrennt sind. Die Kleidung der Nonnen besteht in einem langen weißen Unterkleide, darüber ein Rochetto-ähnliches weißes Oberkleid bis an das Knie, mit weiten Aermeln, von einem schwarzen, vorn lang herabfallenden Gürtel festgehalten. Das weiße Brusttuch geht rund um die Schultern, über dem weißen Stirnband hängt ein schwarzer Schleier am Kopf anschließend. Im Chor haben sie eine schwarze Kutte. Die Mönche tragen einen schwarzen Rock, eine schwarze Kappe und darüber eine große schwarze Kapuze, an dieser sind zwei viereckige schwarze Zeugläppchen befestigt, wovon eines vorn bis zu dem schwarz wollenen Gürtel, das andere auf dem Rücken herabhängt. Im Chor tragen sie weite schwarze Ueberwürfe. (B. N.)

Echappez (Tanzk.), ein Tanzschritt, welcher stets auf beiden Füßen beginnt und nur in der 2. oder 4. Position, d. h. bei von einander entfernten Füßen, zuweilen auch zwischen beiden Positionen enden kann. (H...t.)

Echēa (griech. a. B.), Schallgefäße, vermittelst deren in den großen antiken Theatern es möglich gemacht wurde, daß selbst die entferntesten Zuschauer hören konnten. Ihre Beschreibung s. unter Alte Bühne, Band I. S. 64.

Echīdna (Myth.), ein mythisches Ungeheuer, halb ein Weib von ausgezeichneter Schönheit, halb Schlange, ward von Typhus Mutter anderer Ungeheuer, wie des Cerberus, der Chimära, der lernäischen Schlange, des nemeischen Löwen u. a. (F. Tr.)

Echo (Myth.), die geschwätzigste der Oreaden, verhinderte Juno an der Entdeckung des Umgangs Jupiters mit ihren Gefährtinnen und wurde dafür von ihr verdammt, fortan nur die Endworte der Rede Anderer nachsprechen zu können. Ihre von Narcissus (s. d.) verschmähte Liebe war Ursache, daß sie sich vor Gram verzehrte und Nichts als die in Bergen und Wäldern herumwandelnde Stimme von ihr übrig blieb. (F. Tr.)

Eckenberg (Joh. Carl von), geb. im Lauenburgschen um 1700, war unter dem Namen des starken Mannes um 1730 berühmt. Er hatte sich mit Seiltänzerei und

Kapriolenschneiderei über 40,000 Thlr. erworben, mit denen er nach Berlin kam und hier für 15,000 Thlr. ein Schauspielhaus baute. Er erhielt darauf Befehl vom Könige, eine Truppe zu verschreiben und spielte mit dieser bis 1738; verließ dann Berlin und ging nach Dänemark, wo er später vom Könige sogar in den Adelstand erhoben wurde. Er starb im Lager bei Luxemburg um 1760. (L.)

Eckhof (Konrad, nicht Ekhof oder Eckhoff), den die theatr. Annalen bald den deutschen Roscius, bald den deutschen Garrick nennen, jedenfalls aber der Vater deutscher Bühnenkunst, ward geb. zu Hamburg 1720. Er war der Sohn eines Stadtsoldaten, der nebenbei ein Handwerk trieb, (der Sohn hat jedoch nie, wie man behaupten will, ein solches getrieben) und später Lichtputzer und Aufwärter bei Schönemanns Bühne wurde. Unser E. war kaum den Knabenjahren entwachsen, als er bei einem schwed. Postcommissär, nachherigen Gesandten zu Hamburg, als Postschreiber in Dienste trat. Dieser kam auf den sonderbaren Einfall, E. zuzumuthen, an einem Sonntage die Frau Postcommissärin nach der Kirche, als Laquai auf der Kutsche stehend, zu begleiten, wogegen E. erfolglos protestirte. Er leistete endlich Folge, jedoch nur unter der Bedingung, desselben Tages Dienst und Haus zu verlassen, was auch geschah. E. ging hierauf als Schreiber zu einem Advokaten nach Schwerin, der eine ansehnliche Bibliothek belletristischer, vorzügl. theatr. Schriften besaß, die E. fleißig benutzte. Seine Leidenschaft fürs Theater war so groß, daß er schon in früher Jugend oft auf den Boden stieg, Kleider aufhing und vor ihnen agirte; sie ward hier aufs Neue rege und der Gedanke, Schausp. zu werden, erwachte in ihm. Die Bekanntschaft mit Schönemann, der in Schwerin war, leistete dem Vorhaben großen Vorschub, er ging mit ihm nach Lüneburg, wo er 1740 zum ersten Male die Bühne betrat und 17½ J. bei der Schönemannschen Gesellschaft verblieb. Nachdem er dieselbe verlassen, hielt er sich eine kurze Zeit bei Schuch auf, kehrte aber, als Schönemann 1757 seine Truppe aufgab, zu dieser zurück und führte sie dem Unternehmer Koch in Lübeck zu. Bei diesem blieb E. bis 1764, ging dann zu Ackermann nach Hamburg und 1769 zu Seyler nach Hannover. 1775 wurde er Mitdirector des Hoftheaters zu Gotha. 1776 bot ihm der Graf Portia das Amt eines Lehrers in den Grundsätzen der Dramaturgie beim Theater zu Mannheim mit lebenslänglicher Versorgung an, was er jedoch ausschlug. 1777 wurde er nach Weimar berufen, um das. in Gesellschaft des Herzogs, des Prinzen Constantin, Goethe's, mehrerer Hofdamen und Herren den Westindier auf einem Privattheater vorstellen zu helfen, worin er die Rolle des Stockwell

spielte. Am 16. Juni 1778 in der Frühe starb er zu Gotha. — Seine Gattin, jüngste Tochter des ehemaligen Principals Spiegelberg, die er 1746 in Stettin heirathete, die in ihrer Jugend als Soubrette glänzte, seit 1765 aber die Bühne nicht mehr betrat, und ihres Verstandes beraubt, arm und elend zu Gotha lebte, folgte ihm 1790 nach. — Schon 2 Jahre vor E.s Tode, schwankte seine Gesundheit; heftige Rollen und Fatiguen vielerlei Art untergruben sie. Zu Ende 1777 nahm seine Körperschwäche immer merklicher überhand, sie bemächtigte sich sogar einige Zeit seines Geistes; aber die letzten Wochen seiner Krankheit (Schwindsucht und Wassersucht) erhielt seine Seele ihre völlige Munterkeit wieder. Wenige Monate vor seinem Hinscheiden, im März, schrieb er in froher Hoffnung seiner Wiedergenesung an Schröder: „Seit der Mitte des Januars hatte sich ein schleichendes Fieber eingefunden, welches ich endlich mit 72 Chinapulvern zur Flucht gebracht, und ihm gewiß so lange nachsetzen werde, daß es sobald ans Wiederkommen nicht denken soll.“ — Er theilte in demselben Schreiben Schrödern seine schon längst genährte Lieblingsidee zu einem allgem. Pensionsinstitut für Schausp. mit, dessen Ausführung er dem Freunde auf den Fall seines Sterbens dringend empfahl. (S. Meyer, Leben Schröders 2. Bd. 2. Abth. S. 23 ff. Der Brouillon eines Briefs, den er deswegen an verschiedene Theater ergehen lassen wollte, befindet sich im Gothaer Theater-Kalender 1779 S. 224 ff.) — Er ging dem Tode mit ruhigem Blick und Gelassenheit entgegen. „Mein Geist fährt zu Dem, der ihn gegeben hat, was habe ich zu fürchten?“ sagte er kurz vor seinem Ende, und nur die Sorge für seine Wittwe war das Einzige, was seinen Abschied erschwerte. Er konnte gelassen auf seinen gewandelten Pfad zurückblicken, sein Auge stieß nirgends auf Abwege, überall Ehre und Ruhm, überall Spuren der Rechtschaffenheit und in der Brust das Zeugniß eines guten Gewissens. Sein Ende war ein sanftes Entschlafen. Das Hoftheater beging seinen Tod feierlichst. Das ganze Theaterpersonal erschien am folgenden Spieltage in Trauerkleidern auf der schwarzbehangenen Bühne; an ihrer Spitze Böck, (der das E.sche Fach der Direction bekommen hatte) eine Rede, von Reichard verfaßt, haltend. E.s Leiche ward auf Kosten der Freimaurerloge zum Rautenkranz in Gotha, in deren und der sämmtlichen männlichen Bühnenmitglieder Gefolge feierlich zur Erde bestattet; seine Gruft bezeichnet ein schattenreicher Baum. Ein Unbekannter hat ihm einen glatten, simpeln Stein auf sein Grab legen lassen, mit der Aufschrift: „Hier liegt Eckhof!“ — Gleich nach seinem Tode ward er von dem Bildhauer Eichler in Gips abgeformt. Die Büste ist über zwei Schuh hoch, und die

Aehnlichkeit des Gesichts, wie bei allen Abgüssen, vollkommen. Er ist auch verschiedene Male in Kupfer gestochen, z. B. vor der allgem. deutschen Bibliothek, Schmidts engl. Theater, in dem 3. Th. der Lavaterschen Physiognomik und vor dem Reichardschen Theater=Kal. v. 1775. Dies Bild von Geyser, nach Graf, ist das ähnlichste. Das Gemälde hat der damalige Herzog von Gotha in sein Cabinet aufgenommen. — E. war der Erste, welcher der deutschen Schauspielkunst Bedeutung, Werth, Ansehen und Namen erworben hat. Bis zu E.s Zeiten hatte die vornehme deutsche Welt auf den beiden großen Punkten ihrer Reisen, Paris und Wien, nur das franz. Schausp. zu Paris, oder den Hanswurst in Wien gesehen. Mit dem franz. Theater ließ sich die deutsche Haupt= und Staatsaction, sammt ihrem goldpapiernen Aufwande, nicht vergleichen. Was aber damals Deutschland schon an guten, und theils vortrefflichen kom. Schausp.n besaß, ward vom Mißgriff der Menge mit dem Hanswurste verwechselt. Die gesellige Welt, das feine Leben, wie E. auf der Bühne sie erscheinen ließ, der Schwung in hoher anziehender Kraft, die Herzlichkeit in gediegener Sprache, womit er die Hörer ergriff, der Mensch, der im Leben Interesse und Achtung erweckte, das hat der großen Welt durch sein Wirken den Glauben an deutsche Kunst gegeben und den Entschluß, sie hervorzuziehen. Drum nannten E. mit vollem Rechte die damaligen Schausp. ihren Vater. Sein Beispiel, sein Eifer brachten die Bühne dahin, wohin sie nach und nach gelangte; er war das Muster, wonach sich die meisten Schausp. bildeten und die späterer Zeiten wieder nach diesen. Wie E. kraftlos ward und starb, begann Schröders große Periode; was E. fest gegründet, Schröder im potenzirten Sinne heraufbaute, vollendete Iffland u. s. w. E. war der erste deutsche Schausp., welcher, durchaus der Natur getreu, Darsteller des Lebens heißen konnte. Sein Name erscholl nicht allein in unserm Vaterlande, sondern auch in Ländern benachbarter Völker. Mit tiefer, durch Natur und Erfahrung begründeter Einsicht, mit dem Talent, gleich beim ersten Blick das Wahre einer Rolle zu fassen; mit dem noch größern, seine von Natur nicht vortheilhafte Bildung (er hatte hohe Schultern, sehr dicke, hervorragende Knöchel) bis zum Unkenntlichen nach jeder Rolle umzuschaffen, verband er noch die Kenntnisse eines Sprachkundigen, Redners und Dichters. Er schrieb rein, kräftig, phantasiereich und lieferte nicht nur mehrere Schauspiele, (s. unten) sondern auch gehaltreiche theoretische Aufsätze, die Bühnenkunst betreffend. — E. war gleich groß im Tragischen, wie im Gemüthlichen, Komischen und Burlesken, und wenn mehrere Schriftsteller seiner Zeit und Zeugen seiner

Kunst das Tragische und das Fach zärtlicher Alten für sein Hauptfach bestimmen wollen, so entscheidet eine gleiche Anzahl seiner Lobredner für seine Stärke in kom. Rollen, besonders in Molièreschen und Goldonischen Stücken. Wir können nicht besser dem ewig denkwürdigen Mimen zu seinem Rechte verhelfen, als wenn wir einige kurze Stellen aus den Urtheilen competenter Zeitgenossen über ihn mittheilen, aus welchen zugleich eine ziemlich vollständige Charakteristik seiner künstler. Leistungen hervorleuchtet. — Schink sagt in seinen dram. Fragmenten: „E. war unter Deutschlands Schausp.n, was Lessing unter den dram. Dichtern war: der Erste, der Unerreichbare! Wer kannte, wie er, alle Seiten und Falten des Herzens, wer so alle Farben und Contraste der Stände? wer hatte so alle Klänge und Töne der Leidenschaft in seiner Gewalt? wer war so immer der Mensch, und niemals Eckhof? Wer machte so Voltaire's und Corneille's Todtengerippe zu seelenvollen, kraftvollen Wesen, Herz und Geist interessirend? wer wachte so für den Dichter, wenn er schlief? wer that so, wie er, der Kunst weder zu viel noch zu wenig? Daher kam auch seine gewaltige Täuschung, mit der er uns hinriß, nach der er für uns Sidnei (in Gressets Sidnei), Vater Rode (in Engels dankbarem Sohn), Dorimund (in der Cenie), der Bauer mit der Erbschaft (im Lustsp. d. N.), Capulet (in Romeo und Julie), Lord Ogleby (in der heiml. Heirath), Odoardo (in Emilie Galotti), der taube Apotheker (in Goldonis verstellten Kranken) und nie der Schausp. war. Man konnte von ihm sagen, was Pope von Schakspeare sagt: „er war nicht der Nachahmer der Natur, er war die Natur selbst", und man muß nicht sowohl sagen, daß er nach der Natur, sondern durch sie gespielt habe. Vom Richard bis zum Masuren und vom Fayel bis zum Advokat Patelin, war sein Spiel immer tiefes Studium, immer Spiegel des Lebens. Das Herz wie Wachs zu schmelzen, Ströme von Zähren aus dem Auge zu locken, aus einer Brust, hart wie Kieselstein, die feurigsten Funken des Mitleids zu schlagen und all den Sturm der Leidenschaft in unsre Seele zu stürmen, war ein Spiel für E.s Talent. Sein Odoardo war das non plus ultra der Kunst. Alles was ich über diesen Charakter schrieb, ist sein Werk; ich habe gleichsam nur sein Spiel abgeschrieben." u. s. w. — Lessing in seiner Dramaturgie: „Dieser Mann mag eine Rolle machen, welche er will, man erkennt ihn in der kleinsten immer noch für den ersten Acteur und bedauert, auch nicht zugleich alle übrigen Rollen von ihm sehen zu können. Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, langweilige Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande, mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das

Trivialste von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält." — Schröder in Meyers Biographie desselben: „E. der größte Theaterredner, den wohl je eine Nation gehabt! Wer ihn verstand, vergaß alle körperlichen Mängel über seine unerreichbare Declamation und sein Kanut, sein Codrus, jede Rolle der herzlichen Empfindung und des verständigen Zuredens, mußten von Kennern und Nichtkennern angestaunt werden. Reden gemischter Empfindung gab er in hoher Vollkommenheit." („Ich erinnere mich eines unschätzbaren Abends", fügt Meyer hinzu, „an dem es Schröder gefiel, mir alle Manieren berühmter Schausp. und Schauspielerinnen, die ich gekannt und nicht gekannt, in täuschender Nachahmung vorüberzuführen. Außer mir rief ich: „O, um Alles in der Welt willen, eine Zeile, eine einzige von Eckhof!"" Lächelnd legte der weisere Freund seine Hand auf die meinige: „„Geben Sie mir erst sein Organ!"" So hab' ich freilich keins sonst gehört, so werd' ich keins wieder hören!" schließt Meyer.) — Iffland in seinem Aufsatze über E. im Almanach für 1807: „Die Erregbarkeit seines Gefühls war so überschwänglich zu seinem Gebot, als man sie nur wenig findet und war dann wohl ein eigenes Genie; oder sie ging zwar ohne ängstlich abgemessenes Studium, doch mit einer Gattung Bewußtsein, im Gebiet seiner Kenntnisse, Beobachtung des Menschen, eines richtigen zarten Geschmackes, kühn und doch sicher, wie der Nachtwandler die gefährlichen Steine betritt" u. s. w. . . . . „E.s Redegewalt ward von einem Organe emporgetragen, das an donnernder Macht, Zartheit und Wohllaut, seines Gleichen auf der deutschen Bühne noch nicht gefunden hat" u. s. w. . . . . . . „Die Darstellungen, worin dieser Künstler am meisten sich bewährt hat, waren Anstandsrollen, Väter und fein-komische Charaktere. Im Fache der Könige und Helden zeigte er sich allerdings seines Namens würdig; doch ließ seine fast kleine Gestalt bei dem Anfang solcher Rollen etwas zu wünschen übrig, wenn auch die persönliche Würde, die ihm eigen war, bald diesen ersten Eindruck verschwinden ließ. Wie leicht vergaß man die Schwächen der Jahre und Gestalt über der Treue, Lebendigkeit, Bestimmtheit und Feinheit, womit er als Seelenmaler sich beurkundete. Die Zeit, wo E. als ausübender Künstler in voller Kraft dastand, und um jeden Preis ringen konnte, endet mit 1774" u. s. w. . . . . „Die Erscheinung von Shakspeares Werken auf der deutschen Bühne belebte ihn sehr. Wohl aber hat er dabei die Besorgniß geäußert, wie bei den Schauspielen dieses Gewichts und denen, welche dadurch veranlaßt werden müßten, die Schausp., welche ohne ihr Zuthun Beifall erwerben, sich dann vernachläs-

sigen würden, — aber von der Gewalt dieser Werke war er lebendig ergriffen“ u. s. w. .... „Den Vers hat er nicht bloß nach einer Melodie ins Ohr schallen lassen; sein Vortrag der Verse war Darstellung des erhöhten Seelenzustandes, aber stets blieb dabei der Charakter fest stehen und durch leise Andeutungen wurde uns oft der Mensch vorgeführt, so daß nie leere Pracht des Redners den Hörer erkaltete. Dem prosaischen Dialog gab er das Leben der guten Gesellschaft mit ihren belebenden Eigenheiten. Gefühle und Sentenzen predigte er nicht, er gab sie als Resultate des Nachdenkens, der Erfahrung, Liebe und Sorge. Er weinte den Kummer nicht heraus, er klagte die Vaterliebe nicht vor. Er gab den Seelenzustand selbst, er ging vom Herzen zum Herzen und so wie er stets die Ueberzeugung traf, einigte er alle Menschen von allen Ständen zu einem Gefühl. Sein Auge war nicht groß, aber von einem Email, welches weit hinausglänzte und des heftigsten, wie des sanftesten Ausdrucks Meister. E., der im gemeinen Leben sich, wie man zu sagen pflegt, hängen ließ und fast vernachlässigt einherging, trug seine Brust auf der Bühne mit einem unübertrefflichen Adel. Der verständige, seltene, immer bestimmte Gebrauch, den er von den Richtungen des Halses, des Kopfes machte, die weise Verwendung seiner Schritte, die kluge Deutung seiner Händesprache, alles dies waren Vorrückungen in das Gebiet, welches er sich eigen machen wollte. Sandte er diesen das Gesicht nach, traf endlich Blick und Ton auf den Punct hin, wo er wirken wollte, so war ihm stets die Eroberung gewiß, welche sein Genie verlangte“ u. s. w. — Nicolai sagt von E.: „Ich habe ihn, als die Seylersche Gesellschaft in Leipzig war, mehrere Rollen und von höchst verschiedener Art, spielen sehen. In keiner war er E.; in jeder war er an Stellung, Bewegung, Gang, Mienen und ich möchte fast sagen an Gestalt des Gesichts, der Mann den er vorstellte. Es ist unglaublich, bis auf welchen Grad er aus sich selbst herausgehen, sich auch in das Aeußerliche des Charakters, den er vorzustellen hatte, hinein individualisiren konnte“ u. s. w. — Engel, der früher E. nicht gesehen, äußerte nach der Vorstellung der Emilia Galotti zu Nicolai: „Um die Emilia ganz zu fassen, muß man E. den Odoardo spielen sehen, das ist ein Teufelskerl! Er hat mein ganzes Blut in Aufruhr gebracht; alle Adern sind mir geschwollen!“ Als E. zu ihm trat, maß er ihn mit den Augen von oben bis unten und beide Hände erhebend rief er: „Das Männchen da ist nimmermehr Odoardo; der war acht Zoll größer, stark und stämmig!“ — Kotzebue äußert: „Oft wenn ich E. des Vormittags um 10 Uhr zu Weimar in einem schlichten Rocke, einer ungekämmten Perrücke und mit einem gebückten, höchst

anspruchslosen Gange nach den Proben wandern sah, bewunderte ich im Stillen den unbegreiflichen Mann, der Abends, wenn er als König oder Minister auf die Bühne trat, zum Herrscher geboren schien. Dort waren seine lebendigen Darstellungen für mich eine Schule der Weisheit" u. s. w. — So sehr sich E. auf der Bühne von dem gewöhnlichen Schlage der derzeitigen Schausp. auszeichnete, eben so sehr zeichnete er sich auch außer der Bühne durch ein höchst würdiges Betragen als Mensch und Bürger aus. Er war anspruchslos, offen, frei und zutraulich, ordnungsliebend, christlich gesinnt, ja selbst ein fleißiger Kirchengänger, der sich gern mit Freunden über das Gehörte unterhalten mochte, was, als er in Hamburg lebte, besonders mit Reimarus der Fall war, der E. besonders schätzte. E. hatte Religion, und besuchte die Kirchen ebensowohl aus eigenem Bedürfniß, als wegen der Sitte der damaligen Zeit. Manche Schranken der Weltverhältnisse, über deren wahren Werth er richtig empfand und sich gelegentlich äußerte, hielt er in Ehren, weil er den Geist der Ordnung über Alles achtete. Daß er bei diesem Bestande seines Innern über den Ideengang seiner Zeitgenossen sich wegsetzte, dem Rufe der Kunstliebe folgte und Schausp. ward, das spricht für sein Genie, für seine Entschlossenheit, für die Bildung, welche er aus sich selbst in einer geistesdürren Zeit zu schöpfen wußte. — Als Bühnenleiter war sein Eifer unermüdet bis an sein Ende. Alle Proben behandelte er mit einem heiligen Eifer, jedes Detail besorgte er mit strengem Ernst; denn die Ueberzeugung, daß ohne diese Weise kein Zusammenhang und Fortschritt des Ganzen möglich sei, belebte ihn durchaus. — Als Schauspieldichter kann ihm kein besonderer Werth beigemessen werden. Seine Beiträge für die Bühne bestanden größtentheils in Uebersetzungen aus dem Franz., z. B. die Mütterschule, die wüste Insel, der galante Laufer, Don Quixote, Crispin Lehrmeister, blinde Kuh, der verlorene Sohn ꝛc. — Ein Verzeichniß der von ihm von 1764 bis 1769 in Hamburg gespielten Rollen enthält die 2. Abth. des 2. Thls. der Meyerschen Biographie Schröders. Die Rollen sind mit Schröders kurzen, oft mit einem Worte abgefertigten Bemerkungen versehen, und bezeichnen den Eindruck, welchen die ganze Rolle auf ihn gemacht. E.s letzte Rolle war der Geist in Hamlet, am 6. April 1778. (Nicht am 11. Februar, wie alle damaligen Zeitblätter fälschlich berichten und neuere es nachschrieben, was wir aus vor uns liegenden sichern Quellen keck behaupten dürfen.) Er sank hinab mit den Worten: „Gedenke meiner!" — Deiner gedenken? — ja, das wollen wir! und unserer jammervollen theatralischen Zustände dazu!! (Z. F.)

Ecossaise (Tanzk.), ein ursprünglich schottischer Tanz

mit lebhaftem Tempo und kurzen Touren; sonst wurde er mit über die Brust gekreuzten Armen ausgeführt und bestand aus lebendigen, schüttelnden Bewegungen; jetzt bilden die Tänzer 2 Reihen, wobei die Herren den Damen gegenüber stehen. Die beiden obern Paare tanzen eine Tour, worauf das erste Paar die Colonne ab= und aufwärts chassirt; die Tour wird alsdann mit dem 3. Paar wiederholt und abermals chassirt u. s. w., bis die ganze Colonne die Touren durchgemacht hat. Wenn das vortanzende Paar bei dem 6.—8. Paare angelangt ist, so beginnen die beiden obern Paare dieselben Touren. Der Tanz eröffnete früher jeden Ball, wird jedoch gegenwärtig selten getanzt.

Edda. 2 Hauptquellen der nord. Götter= und Heldenlehre existiren unter diesem Namen: die E.=Sämundar, die größten Theils dem 8. Jahrh. angehört und in ihrer poet. Darstellung eine starke Neigung zu einer lebhafteren dram. Form durchblicken läßt. Beste Ausgabe 1787 und 1818. Deutsche Bearbeitungen von v. der Hagen und den Brüdern Grimm. — Snorra=E., dem Namen nach von Snorre Sturleson im Anfange des 13. Jahrh. abgefaßt. Ausg. von Resenius, Kopenh. 1665. Deutsch: die E. von Rühs, Berl. 1812, nach Nyerups Uebersetzung. (F. Tr)

Edel (Aesth.). Das Höhere, Erhabene, Vortreffliche, dem Gewöhnlichen und besonders Gemeinen Entgegengesetzte entweder im Stoffe selbst, oder in der Form. E. dem Stoffe, dem Gegenstande nach ist eigentlich nur der Mensch und seine Handlungen (natürlich sind die dem Menschlichen entlehnten Personificationen der Götter und des Göttlichen einbegriffen); e. in der Form ist jedes Werk, welches durch die Harmonie der einzelnen Theile Wohlgefallen erweckt. Der Schausp. hat in seinen Darstellungen stets beide Begriffe des E.n zu versinnlichen; die Aufgabe, den Menschen darzustellen, bietet ihm einen e.n Stoff; denn das Grobsinnliche, die sogenannte thierische Natur des Menschen darf selbst da nicht zur Anschauung kommen, wo es Aufgabe ist, die Nacktheiten, ja Abnormitäten der menschlichen Seele zu zeigen; die äußeren Formen dieser Darstellung aber erheischen stets jene Harmonie und Vollendung in allen Theilen, die das Gefühl des Wohlgefallens erwecken. (B.)

Eden s. Paradies.

Edinburgh oder Mithlothian (Theaterst.), Hptst. des Königreichs Schottland am Busen des Forth mit 165,000 Einw. — E. hat 2 schöne und geräumige Theater, von denen aber gewöhnlich das eine unbenutzt da steht; in dem andern wird zwar beständig gespielt, doch kann es sich trotz der Größe der Stadt kaum erhalten, da das Publikum im Ganzen wenig Geschmack für die dram. Kunst zeigt; das Sectenwesen, in

E. ausgedehnter als in irgend einer andern brit. Stadt, hat viel Schuld an diesem geringen Theaterbesuch. Die Gesellschaft in E. ist nächst London die beste im vereinigten Königreich, die Preise sind, für England, nicht hoch. Ein Platz im Range kostet 5 Sh. (1 Thlr. 16 gGr.), im Parterre 3 Sh.

E dur (Mus.), eine der 24 Tonarten unseres Systems; E ist der Grundton derselben und sie hat 4 ♯ als Vorzeichnung, wodurch die Töne f g c und d um ½ Ton erhöht, also in fis, gis, cis und dis verwandelt werden. Der Charakter dieser Tonart ist äußerst lebendig und aufgeregt, weshalb sie zum Ausdruck lauter Freude und reiner Lust besonders geeignet ist; daß sie jedoch auch Ernst u. Erhabenheit auszudrücken vermag, hat Mozart in der Arie: In diesen heiligen Hallen ꝛc. bewiesen. (7.)

Edwin (John), geb. 1749 zu London, widmete sich früh, aus entschiedener Neigung, dem Schausp.-Stande, ohne andere vortheilhafte Aussichten zu seinem Fortkommen zu berücksichtigen, die er, so wie die bedeutende Erbschaft eines alten Onkels verscherzte. 1765 betrat er die Bühne zu Manchester mit dem besten Erfolge, spielte dann auf fast allen irländischen Provinzialbühnen und erwarb sich durch sein Talent für das Niedrigkomische einen Ruf, der ihm vergönnte, 1775 auch die Bühne in London zu betreten. Auch hier machte er großes Aufsehen und die meisten Dichter schrieben ihre Lustspiele und Possen für ihn; besonders durch seinen originellen Vortrag komischer Lieder, die er überall anbrachte, wirkte er außerordentlich. Er starb dort 1790. In jüngern Jahren soll er alte, in reifern junge Rollen mit entschiedenem Beifall gespielt haben. Sein Leben und seine Schicksale schildert ausführlich die zweibändige Schrift: Excentricities of John Edwin, arranged by Pasquin. London 1791. (Dg.)

Effect (v. lat. Aesth.), Wirkung, Erfolg. Daß jedes Tonstück, jedes Drama, jede theatral. Vorstellung Wirkung machen soll, versteht sich von selbst; es kommt nur darauf an, durch welche Mittel die Wirkung erreicht wird. Die einfachsten sind, wie überall in der Kunst, die besten; Gluck und Mozart erreichen mit den einfachsten Mitteln eine größere und tiefere Wirkung, als die meisten der neueren Componisten, die durch Massen und Ueberladung zu wirken suchen. Die größte Wirkung erfolgt stets da, wo man der Natur am nächsten kommt, in der Dichtkunst, wo der Dichter das Leben, die Natur am reinsten walten läßt, in der theatral. Vorstellung, wo der Schausp. die naturgemäßen Intentionen des Dichters am reinsten wiedergiebt, ohne Uebertreibung, convulsivische Absichtlichkeit und E.-Hascherei. Man wendet das Wort E. gewöhnlich da an, wo man von starken erschütternden und ergreifenden, weniger wo man von angenehmen, lieblichen oder einfach schönen Wirkungen reden will. Be=

sonders pflegt man alles den Hörer oder Zuschauer Ueberraschende einen E. zu nennen; da aber in der Kunst nicht Alles, was überrascht, der Natur gemäß ist, so folgt aus dieser Erfahrung, daß es neben den wahren auch falsche E.e gibt, die allerdings Beifall finden, aber nicht denjenigen, welchen die ächte Kunst zu erstreben hat. Gegenwärtig sucht man besonders auf der Bühne durch einzelne E.e auf das Publikum zu wirken und darüber das Mangelhafte der ganzen Leistung, deren organische Gestaltung weniger kümmert, vergessen zu machen. Diese E.e nennt man auch Knall-E. oder Theatercoups (s. d.), und sie erstreben, heißt man „auf E. spielen". Gewöhnlich bestehen sie in falscher übertriebener Auffassung einzelner Stellen der Rollen, in gewaltsamer Bewegung und Mimik und unnatürlicher Anschraubung der Stimme; hiermit überredet oder übertäubt man das Publikum höchstens, aber man überzeugt es nicht, und statt der schönen Harmonie, welche das Colorit einer Kunstleistung verlangt, produzirt man einzelne grelle Schlaglichter, welche mit der Grundfärbung contrastiren. Diese E.e haben bei dem Zustande des jetzigen Geschmacks ihr Verführerisches, aber ein ächter Künstler sollte sie wie eine Sünde, die man gegen die Kunst begeht, fliehen; denn durch Versündigungen an der Kunst kann man wohl auf ein verbildetes, geschmackloses Publikum für den Augenblick wirken, aber man giebt damit das schöne Vorrecht auf, Künstler im edelsten und schönsten Sinne des Wortes genannt zu werden und einen dauernden Namen zu erringen; das Uebel wird um so ärger, je mehr man dem allgemeinen Ungeschmacke nachgibt. Oder was soll man dazu sagen, wenn in neuester Zeit ein sog. dram. Künstler als Otto v. Wittelsbach sein Schwert in rothe Farbe tauchte, damit es wie mit Blut befleckt aussehe? Hierher gehören auch die sogenannten glänzenden E.e, besonders in der Musik; aber was glänzt, sagt Göthe, ist für den Augenblick geboren, nur das Aechte bleibt der Nachwelt; und was heute noch E. ist, macht morgen keine Wirkung mehr; denn unsre Zeit unterliegt dem Modegeschmack, der mit dem Kunstgeschmacke durchaus nichts gemein hat. (H M.)

Egēria (Myth.), eine der Camenen. Rathgeberin, nach Einigen selbst Gattin des Römerkönigs Numa, der seine politischen und religiösen Einrichtungen durch sein Verhältniß zu ihr Geltung verschaffte. Ihr Hain, jetzt Caffarelli, befand sich an der porta Capena, jetzt di S. Sebastiani, von Rom.

Egmont (Lamoral Graf E., Prinz von Gaure), geb. 1522, stammte von den Herzogen von Geldern, besaß in den Niederlanden bedeutende Güter, zeichnete sich in mehren Feldzügen aus, so unter Kaiser Karl V. in dem Zuge nach Afrika (1544), daher 1546 Ritter des goldenen Vließes; unter

Karls Sohn und Nachfolger Philipp II. in den Schlachten bei St. Quentin (1557) und Gravelines (1558). Später befand er sich in Spanien, um vom König eine mildere Behandlung der Protestanten zu erbitten, wurde aber durch Versprechungen hingehalten und ließ sich, da das Gegentheil von den königl. Zusagen geschah, in die Verschwörung des niederl. Adels ein; er verband sich mit dem Prinzen Wilhelm von Oranien, wurde aber vom Herzoge von Alba verhaftet und 1568 mit van Hoorn zu Brüssel enthauptet. — Goethe, in seiner meisterhaften Tragödie E., hat diesen Stoff behandelt mit jener Selbstständigkeit des Genies, womit der ächte Dichter, um so zu sagen, der Geschichte selbst überlegen ist. Die Tragödie stammt aus Goethe's vollendetster Periode. In dem Helden selbst stellte er einen Repräsentanten ächter Ritterlichkeit auf, losgelöst von dem geschichtl. E., von aller zufälligen Persönlichkeit und Nationalität. Goethe's E. ist der liebenswürdigste Held, welcher je die Breter der Bühne betreten hat, und dessen Hauptbestandtheile Liebe und Freiheit sind. „Warum", sagt Goethe selbst, „ist alle Welt dem Grafen E. so hold? Weil man ihm ansieht, daß er uns wohl will, weil ihm die Fröhlichkeit, das freie Leben, die gute Meinung aus den Augen sieht." Goethe's E. ist kein Held der Freiheit aus Doctrin, sondern aus liebenswürdiger Neigung; er liebt sie nicht als Princip, dem die Menschheit, um sich zu vollenden, nachstreben soll, nicht als Begriff, nicht als Ideal, sondern gewissermaßen als ein irdisches Element, in welchem und vermittelst dessen Jedem Wohl bereitet sein soll; er haßt in den Spaniern weniger die Unterdrücker des Menschen- und Volksrechts, welche in die Gesammtentwickelung des menschlichen Geschlechts despotische Eingriffe thun, als die sauertöpfischen und griesgrämigen Peiniger, welche das Volk in seinem Wohlleben und seiner Lebenslust hemmen. So erscheint E. bei Goethe weder klug noch erhaben; aber rein menschlich und liebenswürdig; offen, vertrauensvoll, ritterlich würde er der Gewalt nicht weichen, aber der List, der Tücke unterliegt er; seine gute Meinung zu den Menschen rächt sich an ihm, wie sich an Berlichingen dessen Vertrauen zu Weislingen rächt. Dies ist ein fast durchgehender liebenswürdiger Zug in Goethe's Dramen, auch Tasso ist zu offen und geht darüber zu Grunde. Mit der Geschichte hat Goethe sehr frei geschaltet, E. war bei seinem Tode 46 Jahre alt, bei Goethe erscheint er viel jünger, Goethe sagt selbst: „Zu meinem Gebrauche mußte ich ihn in einen Charakter umwandeln, der solche Eigenschaften besaß, die einem Jünglinge besser ziemen, als einem Manne von Jahren." Ebendeshalb stellt er ihn auch unbeweibt dar, während der E. der Geschichte an die Herzogin Sabina von Baiern verheirathet war

und mit ihr viele Kinder gezeugt hatte. Schiller, in seiner bekannten Recension über dies Trauerspiel, tadelt diese Willkühr, „denn dadurch, daß der Dichter dem E. Gemahlin und Kinder nähme, zerstöre er den ganzen Zusammenhang seines Verhaltens"; aber Schiller täuscht sich mit diesem Ausspruche: Klärchen, eine der lieblichsten, wahrsten Frauengestalten, die je geschaffen worden, bringt erst Zusammenhang in das Ganze, E.s politisches Verfahren rechtfertigt und motivirt sich erst durch seine Liebe zu Klärchen, oder wird uns aus seinem Liebesverhältnisse erst klar. Mit viel mehr Recht tadelt Schiller die Erscheinung Klärchens am Schluß, denn in dem Drama der ächten Art soll sich Alles durch sich selbst erklären und offenbar werden, eine Vision symbolisch, allegorisch, in Parenthese und durch theatral. Mittel verkörpert, darstellen und dadurch eine Versöhnung, die man sonst nicht finden konnte, erzielen wollen, heißt nicht das dram. Gesetz erfüllen, sondern es umgehen und eine bloße Aushülfe treffen. (S. übrigens Goethe.) — E. als Rolle gehört zu den sog. dankbaren, denen das Publikum von vornherein zugethan ist und die es gern, selbst bei mangelhafter Durchführung, beklatscht; dennoch gehört sie zu den schwierigsten, die es gibt. Davon abgesehen, daß zu dieser Rolle schöne Figur und schönes Organ unerläßlich sind, so ist die größte Schwierigkeit hier, jene Heiterkeit, unbeschadet des trag. Eindrucks, jene graziöse, fast ätherische Ritterlichkeit, jene Offenheit in Gesicht, Sprache und Haltung, jene Treuherzigkeit bei allem Adel, jenes lebemännische Element bei aller Gemüthstiefe, welche Eigenschaften des Goetheschen E. sind, der Intention des Dichters gemäß aufzufassen, bis zum Ende festzuhalten und bei alledem ahnen zu lassen, daß dieser fast leichtsinnige, liebenswürdige E. ein Vertheidiger der Volksfreiheiten, wenigstens in gewissem Sinne, und in den Schlachten ein Held ist. (H. M.)

Ehlers (Wilhelm), geb. zu Weimar 1774, bildete sich daselbst zum Sänger aus und betrat 1796 die theatral. Laufbahn mit günstigem Erfolge. Seine treffliche Tenorstimme verschaffte ihm 1807 einen Ruf nach Wien, wo er bis 1813 auf verschiedenen Bühnen mit großem Beifall wirkte. Dann ging er nach Breslau, machte 1816 eine große Kunstreise und wirkte bis 1824 theils als Gast, theils als engagirtes Mitglied auf den bedeutendsten Bühnen Deutschlands. Dann zog er sich eine Zeitlang ganz von der Bühne zurück, bis er 1831 die Regie der Oper in Frankfurt a. M. übernahm, ohne jedoch selbst noch aufzutreten. 1834 theilte er mit Remie die Direction in Mainz und zog sich, als Remie nach Breslau ging, gänzlich von der Bühne zurück. E. war in seiner Blüthenzeit einer der vorzüglichsten deutschen Teno=

risten; eine klangvolle und sehr umfangreiche Stimme einte sich mit der gründlichsten Bildung und einem höchst seltenen Darstellungstalente, in heroischen und sanften Partien war er gleich ausgezeichnet und seine Darstellungen leben noch heute als unübertroffene Muster im Andenken der Kunstfreunde. (3.)

Ehre (Alleg.), eine antike weibliche Figur mit einem Sternenkranze um das Haupt; als Attribute hat sie ein Schwert oder ein Buch (oder auch beides) mit Lorbeer umkränzt; oft auch hält sie blos Lorbeerkränze in den Händen. (F. Tr.)

Ehrenlegion, Orden der, gestiftet vom ersten Consul Bonaparte 1802, aus Großoffizieren, Commandeuren, Offizieren und Legionairen bestehend. Das Ordenszeichen ist ein weiß emaillirter Stern mit 5 doppelten Strahlen, in der Mitte desselben ein Eichen- und Lorbeerkranz und darin auf der einen Seite das Bild Napoleons und die Umschrift: Honneur et patrie, auf der Kehrseite der franz. Adler mit ausgebreiteten Flügeln. Bei den grands aigles wird das Ordenszeichen an einem über die Schulter hängenden breiten rothen Bande und auf der linken Brust in Silber ein gleichgestickter Stern getragen. Die Großoffiziere tragen das Kreuz im linken Knopfloche und auf der rechten Brust den Stern, aber etwas kleiner. Die Commandeure tragen das Kreuz um den Hals, die Offiziere im linken Knopfloche, mit einer Bandschleife darüber und die Legionaire ohne Bandschleife. — Nach Napoleons Entthronung wurde der Orden beibehalten, nur trat für das Bild des Stifters der Kopf Heinrichs IV. ein, umgeben von den Worten in goldenen Buchstaben auf blauem Grunde: Henri IV., roi de France et de Navarre, auf der Umseite aber 3 Lilien mit der Umschrift: Honneur et patrie. Ueber dem Kreuze schwebt die Königskrone. Als 1830 alle franz. Orden aufgehoben wurden, ist nur die E. als einziger Orden für alle Arten von Verdienst beibehalten worden; nur haben wieder die Lilien den dreifarbigen Fahnen auf der Kehrseite Platz machen müssen. (B N)

Eichberger (Joseph), geb. 1808 in Böhmen, widmete sich in Prag den Studien, war dann Kirchensänger und sang bis zu seinem 19. Jahre Sopran, mutirte plötzlich in Baß, erwarb sich aber durch eine ausdauernde Anstrengung eine schöne, hohe, kraftvolle Tenorlage, trat noch als Student in den Chor des prager Theaters, ging von da nach Wien zu Barbaja, wo er größere Partien zu singen begann und folgte von hier der Einladung des damaligen Directors Babnigg (s. d.) nach Pesth. Unter der Leitung dieses trefflichen Tenoristen bildete sich E. weiter aus. Ein vortheilhafter Antrag berief ihn bald nach Cassel, wo er neben dem Altmeister

Wild oft als Tenorbuffo verwendet wurde, was ihm insofern von Nutzen war, als er sich zum Darsteller tüchtig ausbildete. Ein späteres Engagement führte ihn unter Ringelhardts Direction nach Köln und Aachen und von hier aus datirt sich auch sein Ruf als erster Tenorist in heroischen und zum Theil sentimentalen Partien. Mit der deutschen Oper machte er in jener Zeit einen Ausflug nach Paris, wo er sich in den wenigen Rollen, die er zu singen Gelegenheit fand, ehrenden Beifall erwarb. Als der Director Ringelhardt die Leipziger Direction annahm, folgte ihm E. auch dahin, und wurde hier durch Schönheit, Kraft und Ausdauer seiner Stimme, so wie durch sein wackres Spiel der Liebling des Publikums, von wo aus er sich nun bald einen ehrenhaften Namen durch ganz Deutschland begründete, in Folge dessen Einladungen zu Gastspielen nnd Engagementsanträge, z. B. von Dresden, Berlin u. s. w. ergingen. E. erhielt überall verdienten Beifall und wurde 1835, nach einem Gastspiele auf der berliner Hofbühne, für die dortige Oper, namentlich für Spontinische Partien, angestellt, wo er sich noch befindet. Mangel an Beschäftigung hat es ihm in letzter Zeit nicht gestattet, seine schönen Mittel effectvoller geltend zu machen. — Strenge Kritiker tadeln an ihm die etwas schwankende Intonation, mangelhaftes Portamento und kunstlose Verbindung der Register, gestehen ihm aber unbedingt in einzelnen Momenten ein reiches Talent für dram. Darstellung in Gesang und Bewegung, so wie eine äußerst klangvolle und kräftige Stimme zu. Diese Ausdauer des Organs ist es auch, worin er nur von Breiting übertroffen wird. Immer kann er Anspruch auf den Rang eines der ersten Tenoristen unter den jetzt Lebenden machen. — Seine effectvollsten und gelungensten Partien sind: Masaniello, Fra Diavolo, Licinius, Cortez, Othello, George Brown u. a. Im Vortrag mehrerer Lieder, namentlich im Quartettgesange, ist E. durch Beherrschung und weises Anschmiegen seines kräftigen Organs gleichfalls ausgezeichnet. (C. H.)

Eichendorff (Joseph Freiherr von), geb. 1788 auf dem Gute Lubowitz bei Ratibor in Oberschlesien, besuchte, durch Hauslehrer vorgebildet, das Gymnasium in Breslau und ging, nach vollendeten Studien, 1808 auf Reisen. Nach längerem Aufenthalte in Wien machte er den Feldzug gegen Napoleon 1813 als freiwilliger Jäger mit, in welchem er zum Offizier ernannt wurde. Von 1816—1821 war er Referendarius bei der Regierung zu Breslau, ward hierauf zum Regierungsrath in Danzig und 1824 zum Regierungs- und Oberpräsidialrath in Königsberg ernannt. Jetzt lebt er in Staatsdiensten in Berlin. — E. ist ein talentvoller Jünger der romant. Schule, besitzt Tiefe des Gefühls, Reichthum der

Phantasie und großen Wohllaut. Besonders fesselnd sind seine lyrischen Gedichte. Als Schauspieldichter ist E. zu subjectiv, das lyr. Element herrscht vor, obschon sich in seinen Dramen große Schönheiten finden. Er schrieb für die Bühne: Krieg den Philistern, dram. Mährchen, Berl. 1823. Ezzelin von Romano, Trauersp., Königsb. 1828. Der letzte Held von Marienburg, Trauersp., ebend. 1830. Die Freier, Lustsp., Stuttg. 1833. (Thg.)

Eigensatz (Christiane Dorothea), geb. zu Cassel 1781, betrat zum ersten Male die berliner Bühne im December 1794 als Bärbchen in Mozarts Figaro, verblieb derselben bis 1804, ging dann nach Wien, wo sie nach einiger Zeit durch Heirath dem Theater entzogen ward. Ihre höchst einnehmende Gestalt, verbunden mit einem vortrefflichen Organe, ein heller, klarer Blick bei Auffassung der Charaktere, waren hinreichend, sie zum Liebling des berliner und wiener Publikums zu machen. Sie glänzte als Schauspielerin, wie als Sängerin, besonders in den Partien der Margarethe in den Hagestolzen, Zerline in Don Juan, Amor im Baum der Diana, Blondchen in der Entführung aus dem Serail, Röschen in den Corsen, Rosamunde in Abällino, Sena in Salomons Urtheil, Marie in Blaubart, Savoyard in der gleichnamigen Oper, Papagena in der Zauberflöte u. A. (Z. F.)

Eigenthum an dramat. Werken. Die besondere Natur der dram. Werke, vermöge welcher sie eine doppelte Veröffentlichung, sowohl durch Druck als auch durch Aufführung gestatten, führt gewisse Modificationen des E. an denselben herbei — Modificationen, die, obwohl völlig im Wesen des Objects, wie des Rechtes begründet, doch erst in neuerer Zeit richtiger aufgefaßt und selbst gegenwärtig noch nicht von allen Gesetzgebungen gehörig gewürdigt worden sind. Wie sehr gleichwohl das Bedürfniß einer gesetzlichen Feststellung dieser Verhältnisse am Tage liege, geht aus dem überaus großen Unfuge hervor, der in dieser Hinsicht mit dem Vertriebe theatral. Werke an vielen Orten stattfindet und sich nicht selten zu reinem gewerbsmäßig betriebenen Geschäfte gesteigert. (S. den Aufsatz hierüber im Gesellschafter von 1834. Nr. 80. 81.) Im Wesentlichen gründen sich die desfallsigen gesetzlichen Bestimmungen auf Folgendes: Es ist das Recht des Schriftstellers anzuerkennen, wornach er über das Erzeugniß seines Geistes dergestalt frei verfügen darf, daß jede ohne seinen Willen geschehene Verbreitung oder Veröffentlichung desselben eben darum für eine unrechtliche anzusehen ist. Hierin liegt das Wesen des Nachdrucks und die meisten Gesetzgebungen sind auch bereits auf dem Standpunkte, diesen Satz den concreten Verhältnissen angepaßt und unter

mehr oder weniger Modificationen als Norm sanctionirt zu haben. Was aber von jenem Rechte im Gegensatz zu dem Nachdrucke abgeleitet wird, das muß folgerecht auch von jeder andern Art der Veröffentlichung, der Verbreitung unter dem Publikum gelten. Bei den meisten Erzeugnissen schriftsteller. Thätigkeit läßt sich allerdings keine andere denken, als die durch Druck oder gleichstehende, wie durch Lithographie. Schon die Werke der Kunst lassen eine vielseitigere Behandlung, eine mannichfachere Nachbildung zu. Ganz eigenthümlich aber ist die Seite geistiger Production, welche das Technische des Druckes und verwandter Operationen mehr zum äußeren Vehikel, als zum wirklichen Organ der Veröffentlichung braucht; bei welcher ein Zusammenwirken von Künsten zum rechten Ausdruck des Gedachten nöthig ist, und das bloße Lesen desselben noch nicht den vom Dichter gewollten Eindruck hervorzubringen vermag; kurz, bei denjenigen Werken, wo die Poesie mit der dram. Kunst sich vermählt, oder im Reiche der Töne ihre Gestalten sucht. Hier ist es Veröffentlichung des Geisteswerkes, wenn jener Ausdruck vor dem Publikum erfolgt, obwohl die mechanische Vervielfältigung durch Druck oder sonst nicht eingetreten sein mag; und sie wird nach denselben Gesetzen zu bemessen sein, welche bei jedem andern Geisteswerke das Recht des Verfassers schützen. Die theatral. Aufführung dram. Werke, wie die Aufführung musik. Compositionen bedarf zu ihrer Rechtmäßigkeit stets der Einwilligung des Dichters oder Componisten. Ist also das Drama oder das Musikstück noch nicht gedruckt, hat also der Verf. noch auf keinerlei Weise ein Recht an seinem Geistesproducte Andern eingeräumt, so unterliegt es keinem Zweifel, daß eine solche Einwilligung ausdrücklich geschehen muß und daß, sofern eine derartige Vereinigung zwischen dem, der es aufführen will, und dem Verfasser oder dessen Rechtsnachfolgern nicht vorliegt, die Aufführung unter den Begriff der unerlaubten Veröffentlichung falle und dem Nachdrucke gleich zu stellen sei. Diesen Grundsatz hat, nach dem theilweisen Vorgange des Code pénal, unter den neueren deutschen Gesetzgebungen zuerst Preußen anerkannt, dessen Gesetz zum Schutze des E. an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck oder Nachbildung, v. 11. Juni 1837 in §. 32—34 das ausschließende Recht, in dem gedachten Falle die Erlaubniß zur öffentlichen Aufführung zu ertheilen, dem Autor lebenslänglich, seinen Erben oder Rechtsnachfolgern noch bis zu 10 Jahren nach seinem Tode zuerkennt, und für den Contraventionsfall eine Geldbuße von 10—100 Thlrn., bei stehenden Bühnen aber eine dem Betrage der Einnahme von jeder Aufführung (ohne Abzug der auf dieselbe verwendeten Kosten und ohne Unterschied, ob das Stück allein oder ver-

bunden mit einem andern, den Gegenstand der Aufführung ausgemacht hat) gleichkommende Geldstrafe vorschreibt, wovon ein Drittheil der Ortsarmencasse, das übrige dem Autor oder dessen Erben zufällt. Dabei findet jedoch die Modification statt, daß, wenn der Autor irgend einer Bühne gestattet, das Werk ohne Nennung seines Namens aufzuführen, ihm auch gegen andere Bühnen kein ausschließendes Recht zusteht. Ferner bezieht sich jenes Verbot weder auf das Vorlesen dram. Stücke, noch auf die Darstellung in Privat- oder Liebhabertheatern, noch endlich auf die Aufführung einzelner Partien, sondern blos auf die eines solchen Werkes im Ganzen, oder mit unwesentlichen Abkürzungen. — Die deutsche Bundesgesetzgebung hat in dem Beschlusse zur Aufstellung gleichförmiger Grundsätze gegen den Nachdruck, auf die eben gedachte Art der unerlaubten Veröffentlichung von dram. oder musik. Werken keine Rücksicht genommen. Es wäre aber dringend zu wünschen, daß die hohe Bundesversammlung das Anerkenntniß jener, nach Analogie des Art. 18 der deutschen Bundesacte ihr obliegenden Pflicht zur Erfassung eines desfallsigen Beschlusses sobald als nur möglich ausspräche. Scheint man doch ohnedieß vergessen zu haben, daß in demselben Artikel verheißen wird, „daß die Bundesversammlung sich bei ihrer ersten Zusammenkunft mit Abfassung gleichförmiger Verfügungen über die Sicherstellung der Rechte der Schriftsteller u. Verleger beschäftigen wolle"! — Es bleibt aber noch eine zweite Seite dieses Gegenstandes zu betrachten übrig, die Frage, ob die Aufführung ohne eine solche Einwilligung dann erlaubt sei, wenn das Werk bereits durch den Druck veröffentlicht ist? Allerdings liegt, wenigstens hinsichtlich der dram. Werke, kein Grund vor, hier die Rechtmäßigkeit der Aufführung von einer solchen Erlaubniß nicht abhängig zu machen; denn die specifische Verschiedenheit der Benutzung eines solchen Werks, wenn es durch den Druck der Lesewelt mitgetheilt und wenn es der theatral. Kunst für ihren Wirkungskreis überlassen wird, ist einleuchtend, und der Umstand, daß ja viele Dramen, selbst nach der ausdrücklichen Erklärung ihrer Verfasser, blos zum Lesen geeignet sind, oder doch nicht ohne wesentliche Aenderungen, die dann eben so wesentliche Eingriffe in die Rechte des Vf.s sein würden, der Darstellung accommodirt werden können, erhebt jene Berechtigung im concreten Falle zur Evidenz. Man wird sonach eine stillschweigend ertheilte oder eine in der Veröffentlichung durch Druck mit inbegriffene Einwilligung zur Aufführung nicht annehmen können. Allein die Schwierigkeit der practischen Ausprägung dieses Grundsatzes in einer bestimmten gesetzlichen Norm, die eben so unverkennbar ist, scheint die meisten deutschen Staaten von der gesetzlichen Anerkennung

des Grundsatzes selbst abgehalten zu haben. In Frankreich hat man sich hier mit dem Auswege geholfen, dem Autor ein Einspruchsrecht dann zuzugestehen, wenn derselbe jedem gedruckten Exemplare eine gerichtliche oder notarielle Erklärung hat vordrucken lassen, worin er sich jenes Recht, die Erlaubniß zur öffentlichen Darstellung zu ertheilen, ausdrücklich vorbehält. (S—r.)

Einbildungskraft (Aesth.), das Vermögen der menschlichen Seele, Bilder von Gegenständen in uns hervorzubringen und sowohl von wirklichen und gegenwärtigen, als auch von nicht wirklichen und nicht gegenwärtigen Dingen aufzufassen. Sie äußert sich also theils an ursprünglichen Vorstellungen, theils an solchen, deren Stoff nicht durch einen gegenwärtigen, innern oder äußern Gegenstand unmittelbar gegeben ist. Demnach unterscheidet man 1) ursprüngliche oder productive E. oder Bildungsvermögen, d. i. das Vermögen ursprünglicher, aus Empfindung erzeugter Bilder, wodurch wir uns z. B. das Bild eines uns jetzt gegenwärtigen und uns afficirenden Baumes, Hauses u. s. w. vorstellen; und 2) reproductive (zurückrufende oder nachbildende) E. oder Nachbildungsvermögen, d. i. das Vermögen der Anschauungen auch ohne Gegenwart des Gegenstandes. Nebst dem Vermögen, gegebene Vorstellungen aufzubewahren und derselben sich unwillkürlich oder vorsätzlich wieder bewußt zu werden, hat die E. auch 3) die Fähigkeit, Vorstellungen aller Art mit einander zu verbinden und dadurch neue Bilder zu erzeugen. Hier heißt sie productive E., oder Phantasie im engern Sinne; hier wirkt sie unwillkürlich nach den bloßen Gesetzen der Association der Vorstellungen, wobei das Gemüth dem Strome der Vorstellungen, wie sie der Zufall herbeiführt, überlassen ist und Träume des Wachenden hervorbringt; oder sie wirkt nach den Gesetzen der Zweckmäßigkeit, und in gewisser Abhängigkeit von dem Verstande. Das Gesetz der Zweckmäßigkeit setzt ihrer Willkühr Grenzen, innerhalb deren sie ihr Spiel mit Freiheit treiben, die sie aber nicht überschreiten darf. Die freie und doch zweckmäßige Thätigkeit der Phantasie begründet allein die Möglichkeit einer schönen Kunst. Hier bildet sie noch Ideen, — sie dichtet, und wird daher Dichtungsvermögen genannt. Nach jener doppelten Wirksamkeit der E. kann man eine zweifache Sphäre derselben unterscheiden; eine niedere prosaische und eine höhere poetische. Ihre erste und nächste Bestimmung ist nämlich, das Denk- und Bildgeschäft des Verstandes für die mannigfaltigen Bedürfnisse und Zwecke des Lebens und des Erkenntnißtriebes zu besorgen; hier ist sie stets durch bestimmte Zwecke gebunden; ihre zweite aber, durch ihre freie, jedoch zweckmäßige, Thätigkeit das Gemüth

in seinem gesammten Vermögen harmonisch zu beleben, vermöge ihrer schöpferischen Kraft durch ideale, über gemeine Wirklichkeit erhabene Dichtungen und Gebilde den Geist über die Beschränkungen des Daseins zu erheben und dadurch das Dasein selbst zu verschönern. Voll des Gefühls dieser wohlthätigen Wirksamkeit seiner Göttin ruft daher der Dichter aus:

Laßt uns Alle
Den Vater preisen!
Der solch eine schöne
Unverwelkliche Gattin
Dem sterblichen Menschen
Gesellen mögen! u. s. w.

Man kann nichts schöner und wahrer über die E. in ihrer poet. Sphäre sagen, als was hier Goethe gesagt hat. Die Bilder der E. sind es, die uns in Freude und Unglück beherrschen, Hoffnung und Furcht wird uns durch sie erregt. Das ganze Geheimniß von der hohen Wirksamkeit aller schönen Künste beruht darin, daß die E. schöpferisch wird. Daß der Mensch ein solches schöpferisches Vermögen, selbstthätig Bilder und Ideen in sich zu erzeugen, besitzt, lehrt Jedem sein eigenes Bewußtsein, denn kaum wird einer von der Natur so verwahrloset sein, daß er sich nicht Wesen, Scenen, Lagen, Zustände soll dichten können, die er nie erlebt hat. Unendlich verschieden aber sind die Grade dieses schöpferischen Vermögens der E. und nur in seinen höheren Graden, wo es eigenthümliche Formen und Charaktere zu erfindeu, ein Mannichfaltiges von Begebenheiten, Bildern und Ideen zu einem für die Vernunft zweckmäßigen Ganzen zu verknüpfen vermag, kann man es als eine entschiedene Anlage zur Kunst ansehen. (S. Genie, Darstellung, Kunst, Poesie.) Die besten Schriften hierüber sind Meister, über die E., Zürich 1794. 2. Aufl., und Maaß, Versuch über die E., Halle 1797. 2. Aufl. (Prof. Dr. Schütz)

Einer (Pseudonym. Orthonym: Andreas Dietrich Krako), deb. 1786 als Albrecht in Agnes Bernauerin bei der Bellomo'schen Gesellschaft in Weimar und verließ diese heimlich Ende 1789. Bellomo verfolgte E. mit injuriösen Steckbriefen, die Letztern zu einer Klage bei der weimar. Regierung veranlaßten, von der er in Betrachtung der obgewalteten Umstände und seines musterhaften Charakters, freigesprochen, Ersterer aber zur Abbitte, einer Geldstrafe und Bezahlung der Kosten verurtheilt wurde. 1790 deb. E. bei der Näser'schen Gesellschaft in Breslau als Ferdinand in Kabale und Liebe und gefiel sehr. Als 1791 Bellomo Weimar verließ und diese Stadt ein Hoftheater, unter Goethe's Leitung, erhielt, ward E. zu seiner Genugthuung dahin zurückberufen, ging aber im Oct. 1792 ganz von der Bühne ab.

Er erwarb sich in Liebhaber= und Heldenrollen den Ruf eines sehr wackern Künstlers, noch mehr aber den eines ächten Biedermannes. (Z. F.)

Einfachheit (Aesth.), die Abwesenheit aller unwesentlichen, blos zufälligen Verzierungen; das, was die Sache an sich ist, ist einfach. Daher schließt E. alles aus, was nicht zur Sache gehört, sie ist sich selbst Schmuck, ohne deshalb allen Schmuck zu verschmähen, nur darf dieser nicht von der Art sein, daß er den reinen Eindruck stört oder die Sache, auf die es ankommt, unkenntlich macht. E. ist in der Kunst das Höchste, wie das Schwierigste; die Kunst an sich zur Erscheinung zu bringen ist unendlich schwieriger, als durch Künsteleien und Schmuckwerk ein Kunstsurrogat oder Afterkunstwerk hervorzubrigen; aber die Kunst an sich wird eben in der E. zur Erscheinung gebracht. In der edlen E. sind und bleiben die Kunstwerke der Alten, besonders der Griechen, ewige Muster; es ist der plastische Geist, der bei ihnen die E. bedingte, das Gefühl für Harmonie und Symmetrie, während der pittoreske Kunstcharakter der Modernen sich mehr dem Complicirten zuneigt. Doch ist auch in der neueren Kunst das Vollkommenste stets da geschaffen worden, wo sie die E. als oberstes Gesetz erkannte, so etwa in der Malerei von Raphael, in der Musik von Mozart oder Gluck. Unter den modernen Dichtern steht Goethe in dieser Hinsicht Allen voran. Indeß ist die complicirte Buntheit bei den Modernen oft nur scheinbar, so bei Shakespeare, an dessen Gebilden jedes Glied die einfache Natur darstellt, nur daß der einzelnen Glieder mehr bei ihm sind und sich ineinander bilden und durchbilden, als bei den Alten der Fall zu sein pflegte. In Zeiten der Ueberreife eines Volks, wenn es ein gewisses Stadium der class. Blüthe durchlaufen, tritt in der Regel eine Zeit der Unnatur, der Verschrobenheit ein, indem man fühlt, daß man mit den älteren Meistern auf dem Gebiete ihrer Kunstweise nicht mehr concurriren kann und sie nun auf dem Wege der Verzierungen, der Verschnörkelungen, des Raffinements, der pikanten und witzigen Wendungen, der hohlen und pomphaften oder blumigen Darstellung, selbst durch Hinüberziehen lasterhafter und frivoler Elemente zu überbieten sucht. Solche Zeiten des verdorbenen Geschmacks bezeichnen entweder das Ende der eigentlich schönen Literatur eines Volks, oder nur eine Rast= und Uebergangszeit, innerhalb welcher sie sich besinnt, um wieder zur einfachen Natur zurückzukehren. Daß wir uns in einer solchen Uebergangsperiode befinden, könnte man beinahe vermuthen, da wir nicht mehr gewohnt sind, einfach zu denken und zu empfinden, also auch nicht gewohnt, einfach darzustellen und das Dargestellte einfach in uns aufzunehmen. Auf der andern Seite stellen

sich in einer solchen Periode den schwülstigen übertriebenen Productionen die nüchternsten und fadesten gegenüber; man vergleiche nur die deutschen Schicksals- und franz. Schreckensdramen, die sich auf unsrer Bühne eingebürgert, mit vielen der deutschen Conversationsdramen, Lustspielen und sentimentalen bürgerlichen und andern Trauerspielen. Darin liegt kein Widerspruch; eine solche Periode krankt an Verwirrung der ästhet. Begriffe, wie moralischer Schwäche überhaupt; Schwulst aber ist nur gewaltsam aufgedunsene Schwäche, während die Kraft nur einfach wirkt. Auch wirken unsre Schausp., mehr als zu billigen ist, die einen durch ein hohles schreiendes Pathos und schwülstige Declamation, die andern durch eine raffinirte, in pikanter Wendung und Auffassung sich gefallende Anatomirtechnik, oder durch einen süßlich sentimentalen Ton, so daß eine einfach kraftvolle Auffassung und Darstellung des Menschen aus sich heraus nur noch selten zu finden ist. (H. M.)

Einfallen (Declam.), das rasche und pünktlich nach der Vorschrift beginnende Reden in einem Gespräch von zwei und mehreren Personen. Gewöhnlich unterbricht der Einfallende die Rede seines Vorgängers, was durch einen Gedankenstrich in der Rolle vorgeschrieben ist; daher muß das E. nicht genau nach den W o r t e n, sondern mehr nach dem ausgesprochenen S i n n des vorigen Redners geschehen. Auf diese Art ist das E. das wichtigste Hülfsmittel für die Belebung und Frische des Dialogs. Im gewöbnlichen Leben beobachte man das Eigenthümliche einer Unterredung, so wird man finden, daß die Erwiderung meist beginnt, wenn der Sinn der Rede erkannt ist, ohne Rücksicht auf die zur vollständigen Erkennung desselben nöthigen Endworte. So wie es auf der einen Seite Pflicht ist, eine vom Dichter abgebrochene Rede weiter zu denken, (s. Dialog) um das Aufhören der Rede zu motiviren und ihr Naturwahrheit zu geben, so ist es auf der andern Seite Pflicht des Einfallenden, durch schnelles und genaues Beginnen der Erwiderung den Mitunterredner zu unterstützen. Nichts lähmt den Dialog so sehr als eine Pause zwischen dem vorgeschriebenen Abbrechen der Rede und dem E.; daher sind es auch gerade diese Stellen der Scenen, welche einer besonderen Aufmerksamkeit bei den Proben bedürfen. Der rasche Dialog steigert die Täuschung bis zum Vergessen, daß man sich im Theater befindet; ein versäumtes E., ein unmotivirtes Aufhören der Rede mitten in ihrem Fluß aber führt uns wieder vor die Bühne zurück und läßt da nachlässige Schausp. erkennen, wo uns Charaktere und poetische Wahrheit die nackte Umgebung von Leinwand und Lampen vergessen machen sollen. Besteht das E. nur in abgebrochenen Worten, z. B. „Aber“,

„Ich dächte", „Doch" u. s. w. so thut man gut, die Hauptrede so zu lernen, daß es gleichgültig ist, ob dieses E. genau bei dem vorgeschriebenen Worte erfolgt. Jedenfalls warte man nicht darauf, wenn es nicht rasch eintritt, weil eine Unterbrechung der Rede sonst eben gar keinen Sinn haben würde: das richtige E. ist auch für die hinter der Scene gegebenen Zeichen, so wie für das Auftreten zu beachten. Ganz falsch ist es z. B., dann erst Musik hinter der Scene anfangen zu lassen, wenn das letzte Wort der vorhergehenden Rede schon gesprochen ist. Die dann entstehende Pause wirkt jedesmal lähmend auf den Gang der Handlung. „Was höre ich?" — „Welcher Lärm?" — „Was war das?" u. s. w. sind fast immer Unterbrechungen einer Rede. Wollte man also hinter der Scene erst unmittelbar vor diesen Worten das nöthige Geräusch u. s. w. machen, so wird dadurch der Darsteller gestört. — Man schreibe daher die Stichwörter zu dergleichen möglichst lang und vollständig aus. — Beim Auftreten beachte man, daß nicht Worte wie: „Da kommt er!" „Wer nahet sich dort" u. s. w. das Stichwort sein können, sondern die diesen vorangehenden Reden. — So gibt das richtige E. je nach dem Charakter des Darzustellenden Rundung, Frische und Naturwahrheit. (L. S.)

Einförmigkeit s. Monotonie.

Eingang, 1) (Aesth.) s. Exposition. 2) s. v. w. Thüre, Pforte. Die E.e ins Theater müssen möglichst bequem und geräumig, jedoch auch so eingerichtet sein, daß einem zu starken Andrange des Publikums leicht gesteuert werden kann. Vor dem Haupte.e sollte, wie an vielen Theatern Oestreichs, eine Halle zum Schutze des auf die Oeffnung harrenden Publikums angebracht sein; jeder Nebene. aber muß mit einer deutlichen Ueberschrift des Platzes, zu dem er führt, versehen sein und unmittelbar zu diesem Platze hinführen. Alle E.e eines Theaters, sowohl die ins Freie führenden, als die der Logen und Corridors müssen sich nach Außen hin öffnen, damit bei großem Gedränge sie im Nothfalle der Gewalt weichen und nicht durch die Unmöglichkeit, bei den vollgestopften Gängen die Thüren nach innen zu öffnen, Verwirrung und Unglück entstehe; die Haupte.e aber, die sich nur nach innen öffnen können, müssen so eingerichtet sein, daß sie während der Vorstellung offen bleiben und unmöglich, selbst beim stärksten Andrange nicht, nachgeben und zufallen. (Vergl. Brand der Theater.) (R. B.)

Einheit (Aesth.), Uebereinstimmung der Theile zu einem organischen Ganzen, Zusammenhang derselben in sich und unter einander, so wie mit einer Grundidee, welche die Theile geistig zum Ganzen verbindet; eine für ein Kunstwerk

nnerläßliche Eigenschaft. Ein Kunstwerk duldet keinen Widerspruch, keine Unverbundenheit der einzelnen Theile untereinder und verlangt zugleich, daß die Form dem Inhalte entspreche, daß sich Form und Inhalt gegenseitig bedingen, durchdringen und mit einander Eins werden. Die E. eines dram. Gedichts besteht darin, daß jeder Charakter eins in sich sei, die Handlung aus den Charakteren naturgemäß sich entwickele und die einzelnen Theile der Handlung in sich selbst Zusammenhang haben und ein organisches Ganze darstellen, endlich daß eine allgemeine Grundidee dem Ganzen eine höhere geistige Bedeutung gebe als Mittel- und Schwerpunkt der einzelnen Theile; eine innere Nothwendigkeit muß oberstes Gesetz sein, so daß man keinen Theil hinwegnehmen oder verrücken darf, ohne daß das Ganze eine Störung erleidet und verrückt oder entstellt wird. Dies ist die dram. E., die wir zu fordern haben und die rein geistiger Natur ist. Hierher gehört besonders die Lehre der Alten von den drei E., nämlich die E. der Handlung, der Zeit und des Orts. Jene versteht sich von selbst und ist eben die E., die wir oben als unerläßlich gefordert haben. Die Lehre von der E. der Zeit und des Orts dagegen hat zu vielerlei Irrthümern Anlaß gegeben. Man forderte, daß in einem Drama eine Handlung dargestellt werden solle, die eben, in die Wirklichkeit versetzt gedacht, genau die Dauer haben müsse, wie etwa der Theaterabend selbst, an welchem sie dargestellt würde und daß der Ort der Scene immer derselbe und keinem Wechsel unterworfen sei. Die Griechen allerdings bedurften dieser E., wenigstens der E. des Ortes, um des Chores willen, der sich von der Bühne nicht entfernte, Theilnehmer an der Handlung war und zugleich die Pausen zwischen den Acten ausfüllte; mit dieser Einrichtung fällt aber auch die Nothwendigkeit weg. In Shakspeare's Makbeth gehen lange Jahre an einem Theaterabende an uns vorüber, aber wer denkt daran? Die E. der Handlung, der Charaktere ist ja da, die Handlung ist nur zusammengedrängt, wir können ein ganzes Leben in einer Viertelstunde erzählungsweise dem Ohre, wir können es auch in wenigen Stunden auf der Bühne dem Auge darstellen. Hierin beruht der Hauptvorzug der modernen dram. Kunst, die viel mehr Raum zu psychologischer Entwickelung hat, als das alte Drama. Das Gesetz von der E. des Orts fällt mit unsern scen. Einrichtungen von selbst weg, obgleich natürlich im Ortswechsel keine Willkühr stattfinden darf, etwa der Augenlust und Mannigfaltigkeit wegen. Das classische franz. Drama ist darum so kalt und monoton, weil es von jener Lehre von der Einheit sich nicht losreißen konnte, während doch, z. B. von Schlegel, nachgewiesen ist, daß selbst bei den alten Tragikern und Komikern Stücke vorkommen, in denen

man einen Ortswechsel voraussetzeu muß. Vergl. Aristoteles. (H. M.)

Einladen (Techn.). Früher war es Sitte, daß der Schausp. bei seinem Benefiz selbst e. mußte, indem er die bekanntesten Theaterbesucher, Abonnenten u. s. w. besuchte und ihnen einen Zettel zu der Vorstellung überreichte, wobei ihm nicht selten einige Groschen als Aequivalent für die angebliche Unmöglichkeit, ins Theater zu kommen, überreicht wurden, so daß die Einladung förmlich als Bettelei, der Schausp. als Bettler betrachtet und behandelt wurde. Hat nun dieser Unfug auch aufgehört, (nur in Baiern und Oestreich, und zwar dort auch an den größern selbst stehenden Provinzialtheatern muß der Beneficiant noch e.) so ist dagegen ein anderer entstanden, der in kleinen Städten noch allgemein und nicht minder verwerflich, als der obige ist; es ist die Sitte: durch große, kriechende und nicht selten höchst lächerliche Annoncen auf den Zetteln und in den Zeitungen das Publikum zu einem Benefiz einzuladen. Die früher nach jeder Vorstellung üblichen Einladungen der Direction zum Besuche der nächsten s. unter Annonciren. (R. B.)

Einlage. Jeder Theil eines dram. Ganzen, der durch besondere Verhältnisse oder Personen eingeschaltet, ursprünglich nicht zu demselben gehörte. So gut ein dram. Gedicht für die Darstellung zu lang und ungefügig sein kann und dann der Abkürzung (Einrichtung) bedarf, eben so stellt sich häufig der Fall heraus, daß es der Entwickelung eines Charakters nicht den gehörigen Raum giebt und der Darsteller die Nothwendigkeit herausfühlt, durch Hinzufügung eines Monologs, einer Scene, das vom Dichter Gegebene vollständiger, abgerundeter zur Anschauung zu bringen. So entsteht die E. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß hier nicht der eitlen Willkühr, dem Geltendmachen der nackten Persönlichkeit das Wort geredet werden soll; aber durchweg jede E. zu verdammen, nur weil sie nicht das Werk des Dichters ist, hieße dem darstellenden Künstler jedes Recht zum Selbstschaffen absprechen. Das eigentliche Feld für die E. ist indessen das Lustspiel, die Posse, das Vaudeville und die Oper. Ja es gibt Stücke und kleine Opern, deren Geltung sich nur durch E.n erklärt. Die ganze Gattung der Schubladenstücke (s. d.) und einige Liederpossen gehören dahin. Indessen gibt es auch im regelmäßigen Lustspiel dergleichen E.n, durch welche Nebenrollen, besonders kom., eine größere Bedeutung erhalten; z. B. in Richards Wanderleben der Theaterdirector Bock und sein Regisseur Fell. Freilich muß Langers in dem Lustspiele: Welche ist die Braut? keine Baßarie einlegen, wie dies auf einer großen deutschen Bühne geschehen ist. In der Oper ist die E. eine sehr gewöhnliche Erscheinung und

sollte es in der anerkannt classischen Oper ein eingelegtes Balletstück sein. Entweder geschieht die E. vom Componisten selbst noch während der Proben, wie z. B. die Arie des Ännchen im Freischütz, die kom. Arie des Peter in den beiden Schützen, weil sich erst in der lebendigen Darstellung der Mangel eines Musikstückes in einer Scene erkennen läßt; oder der Sänger schaltet statt der vorgeschriebenen, seinen Mitteln vielleicht unerreichbaren oder unbequemen, Arie eine andere ein. Geschieht dies mit Genehmigung des Capellmeisters und Regisseurs, welche beide zu beurtheilen haben, ob sich eine solche Einschaltung der Kunst gegenüber vertreten läßt, so wird gewöhnlich schon in dem vorhergehenden Dialoge eine Aenderung nöthig, oder der vorhandene Text der E. wird der Situation und dem Charakter angepaßt. So z. B. im Barbier von Sevilla der Singeunterricht im 2. Act, wo die Situation jede Art von E. rechtfertigt, welche Rosinens Gesangfertigkeit zu zeigen geeignet ist. Wenn im Zweikampf Cantarelli, im Hausirer Mina, im Falschmünzer der Capitain u. s. w. Arien einlegen, so ist das anerkannt zum Vortheile der Gesammtwirkung und fast immer läßt sich voraussetzen, daß die Wirkung einer E. vortheilhaft ist, da der Darsteller nichts wählen wird, was seiner Befähigung widerspricht. Schließt sich das eingelegte Tonstück unmittelbar einem vorhergehenden an, so muß der musik. nothwendige Uebergang von einer Tonart in die andere vom Orchester ausgeführt werden; dies gilt besonders für Balletmusik, bei welcher im Ganzen zu willkürlich verfahren wird. In eine Gluck'sche oder Spontinische Oper ein modernes Balletstück vom Grafen Gallenberg, so gut dies in seiner Gattung auch sein mag, einzulegen, erscheint unverantwortlich. Der Tänzer, dem Musik nur Requisit ist und der daher der modernen, hebenden, durch pulsirende Rhythmen wirkenden Tanzmusik den Vorzug gibt, sollte hier nicht selbstständig schalten dürfen, sondern nur nach der Vorschrift des Capellmeisters, welcher darauf zu achten hat, daß der Charakter der E. nicht dem der Oper zu schroff gegenüber steht. (L. S.)

Einleitung s. Exposition.

Einnahme, 1) das einkommende Geld; 2) so v. w. Benefiz (s. d.).

Einrichten (ein Stück für die Bühne einrichten), d. h. das dram. Gedicht dem Rahmen, in dem es erscheinen muß, der Bühne anpassen. Ist in dem Art. Accommodation auf das Gehässige und Tadelnswerthe der oft beliebten Einrichtungen für die Bühne hingewiesen worden, so soll der nothwendigen und oft unvermeidlichen Einrichtung damit keineswegs zu nahe getreten werden. Es giebt ganz vortreffliche dram. Dichtungen, die aber in ihrer ursprünglichen Ge-

stalt entweder unausführbar sind, oder doch einen zweifelhaften Erfolg haben würden: daß Shakspeare's Dramen unsern Bühnenverhältnissen nicht entsprechen, haben die tüchtigsten Aesthetiker anerkannt und Tieck, Klingemann, Schlegel, Schiller u. s. w. haben dieselben sehr wesentlich geändert, um sie bühnengerecht zu machen; Schiller und Goethe haben ihre Stücke selbst für die Bühne eingerichtet, haben Personen und ganze Scenen ausgelassen oder verlegt; Faust, Götz, Wallenstein u. s. w. sind später von Andern fur die Bühne eingerichtet worden. Wenn nun aber die Werke dieser anerkannt tüchtigen Dramatiker eingerichtet wurden und werden mußten, so liegt darin der Beweis, daß das besonders von jungen Dramatikern ausgehende Eifern gegen das Streichen und E. ein ungerechtes und aus ihrer Unkenntniß der wirklichen Bühne entspringendes ist. Wahrlich, die Regie oder der Schausp. streicht nichts Gutes, nichts Bühnenwirksames. Aber jene endlosen Monologe, blumenreichen Erzählungen, die unsere jungen Dichter so sehr lieben, ermüden den Zuschauer und schaden dadurch dem Drama, welches Handlung und Leben will. — Es versteht sich nun von selbst, daß das E. f. d. B. nur einem gebildeten, poesiekundigen Manne vertraut werden darf, wenn nicht ein Lese=Comité (s. Comité) vorhanden ist, welches die nöthigen Aenderungen sogleich vorschlägt; daß es sich auf die Entfernung der Längen, des Unpraktischen und Unausführbaren beschränken muß. Außerdem geschehe das E. f. d. B. stets vor dem Ausschreiben der Rollen, damit den Darstellern die Erörterung darüber, ob Dies und Jenes noch gestrichen werden solle, Dies und Jenes stehen bleiben solle, abgeschnitten ist. Jenes Wühlen in den Stücken und Rollen, jenes Streichen, Zusetzen, Aendern, Versetzen u. s. w., was sich einzelne Schausp. erlauben unter dem naiven Vorwande, daß sie ihre „Rollen machen“ müssen, weil der Dichter es nicht gethan habe, jenes komödiantische Unwesen, wodurch jeder Einzelne seine Rolle vordrängen, wichtig machen, isoliren will, ist niemals zu gestatten. (F. M.)

Einschieben (Techn.), ein Stück, welches ohne weitere Vorbereitung und Ankündigung, bei plötzlichen Krankheiten u. s. w. gegeben wird, nennt man eingeschoben. Vergl. Abänderung.

Einschlag (Techn.), diejenige Vorrichtung, durch welche ein heftiges, schmetterndes Getöse hervorgebracht wird, um das Einschlagen eines Gewitters, das Einstürzen großer Massen, oder ein übernatürliches Geräusch bei Geistererscheinungen, z. B. im Freischütz u. s. w., zu versinnlichen. — Die bekannteste, besonders auf kleineren Bühnen angewendete Vorrichtung dieser Art besteht in aufgereihten dünnen

Brettchen, welche, nach Art der Stufen bei einer Strickleiter, etwa einen Fuß von einander entfernt bleiben und beim Herabstürzen von einer beliebigen Höhe durch das Aneinanderschlagen jenes schmetternde Getöse hervorbringen. Statt der Brettchen nimmt man auch wohl alte Faßdauben, oder wechselt mit Holz und Blech ab. Das Ganze wird bis zum Gebrauche vermittelst einer Schnur an der oberen Maschinerie befestigt und auf das gegebene Zeichen zum E. die Schnur gelöset. — Heftig ist das hierdurch hervorgebrachte Getöse; aber zu kurz, ruckweise und nicht nachhaltig genug, um z. B. bei Erdbeben, Einstürzen u. s. w. genügen zu können; seiner Wohlfeilheit wegen aber ziemlich allgemein im Gebrauch. Um dem Getöse etwas mehr Dauer zu geben, wendet man Schläge auf das Tam-Tam (s. d.) an, deren lange nachhaltende Schwingung den E. gewissermaßen fortsetzt. — Noch besser ist hierzu ein etwa 20 Fuß langes und 1 Fuß breites dünngewalztes Messingblech, welches frei aufgehängt und unten mit einer hölzernen Handhabe versehen wird. Ein heftiger Ruck an diesem Blech kommt dem Getöse des Gewitter-E.s am nächsten und hat den Vorzug, nicht gleich abzubrechen, sondern fortzuschwingen. Bewegt man diese Vorrichtung dagegen leise, so entsteht ein dem Brausen des Meeres oder heftigem Sturmwinde ähnliches Geräusch. Noch wendet man die Maschine zum Nachahmen des Gewehrfeuers ruckweise, oder die kleinere zum Nachahmen des Einbrechens einer Thür, Wand u. s. w. an, um den E. zu verstärken. Die vollständigste, aber auch complicirteste Vorrichtung, wie sie auf den engl. Theatern gebräuchlich ist, besteht in einer sehr großen, mit starkem Pergament bespannten, hölzernen oder metallenen Pauke, auf deren Fell ein Canal ausmündet, durch welchen aus der Höhe Holzkugeln, trockne Castanien u. s. w. auf dasselbe stürzen. Der Canal kann aus Holz und feststehend oder aus Leinwand in Form eines verlängerten Sackes und daher praktikabel angewendet werden. Kann man sich auf die Arbeiter an der oberen Maschinerie verlassen, so genügt es, daß das Gerölle von oben in den Canal eingeschüttet wird; ist dies nicht der Fall, so bringt man einen Kasten an, der unten eine Klappe hat, welche durch eine Schnur von der Bühne aus geöffnet und geschlossen werden kann, so daß der Inhalt in den Canal sich leeren muß und nach Erfordern damit fortgefahren oder angehalten werden kann. Will man das Getöse verlängern, so kann man in dem hölzernen Canal Abstufungen anbringen, so daß die Kugeln nicht unmittelbar auf das Paukenfell hinabstürzen können. Es versteht sich von selbst, daß die untere Mündung des Canales mit einem Sacke bekleidet werden muß, der über die Pauke herabhängt und die vom Felle ab-

springenden Kugeln auffängt. — Soll der E. sichtbar dargestellt werden, bei Schiffbrüchen, dem Entzünden des Altars (Vestalin) u. s. w. so spannt man einen starken Draht in der bedingten Richtung von einer Seitengallerie des Schnürbodens bis auf das Podium der Bühne hinter den Gegenstand, den der Blitz treffen soll, stellt dort eine eiserne Schale auf, welche den herabfahrenden Feuerwerkskörper unschädlich macht und befestigt an zwei glatten Ringen einen Schwärmer oder ähnlichen Feuerwerkskörper, der bei seiner Entzündung eine treibende Kraft äußert. Dieser wird auf das gegebene Zeichen entzündet und mit großer Schnelligkeit durch die eigene Kraft den Draht entlang getrieben. Sich zu diesem Zweck eines mit Terpentin getränkten Wergschwammes zu bedienen, ist nur bei den kleinsten und mittellosesten Theatern üblich, weil das Herunterfahren am gespannten Draht, selbst wenn der Schwamm noch mit einem besonderen Gewicht versehen ist, stets langsam und unsicher bleibt. Hat dieser E. etwas anzuzünden, so geschehe dieses abgesondert durch eine andere Vorrichtung entweder aus der Coulisse, oder durch eine Versenkung, weil durch das gewaltsame Herabschleudern das Feuer verlöschen und der beabsichtigte Zweck vereitelt werden kann. (L. S.)

Einschlagen (Techn.), 1) beim Gewitter, s. d. vor. Art. 2) ein Stück, ein Schausp. ist eingeschlagen, so v. w. es hat gefallen, hat sich als zum Vortheile der Anstalt bewährt.

Einseitig (Techn.) heißt der Schausp., welcher nur in einem beschränkten Kreise, in einer gewissen Gattung von Rollen zu wirken vermag.

Einsetzen (Mus.) so v. w. anfangen, zu gehöriger Zeit beginnen, sowohl von Stimmen als Instrumenten gebraucht. Das präcise E. jeder Stimme ist ein wesentliches Erforderniß und erheischt demnach die höchste Aufmerksamkeit, durch welche allein es zu Stande gebracht wird. 2) (Techn.) die Coulissen e., d. h. die gemalten Flügel in die Coulissenwagen vermittelst des daran befindlichen Zapfens oder Hakens aufstellen s. Coulissen.

Einsiedel (Friedrich Hildebrand von), geb. 1750 zu Lumpzig bei Altenburg, kam im 11. Jahre in das Pageninstitut nach Weimar, wo er durch seine Schelmenstreiche Kotzebue Stoff zu den Pagenstreichen dargeboten haben soll. Nach beendigtem Studium der Rechte in Jena ward er 1770 als Regierungsassessor in Weimar angestellt, 1775 zum Hofrath und ein Jahr später zum Kammerherrn der verwitweten Herzogin Amalie von Sachsen-Weimar ernannt, als er durch persönliche und geistige Vorzüge den Kreis von Männern und Frauen, welchen die treffliche Für-

stin um sich versammelt hatte, schmückte. Später wurde E. von der jetzt regierenden Herzogin zum Oberhofmeister ernannte, als welcher er 1828 starb. — Ein reich gebildeter Geist, sittliches Gefühl und feiner Geschmack schmückten sein Leben und strahlen aus seinen Schriften wieder, unter welchen seine Bearbeitung des Terenz für die Bühne besonderes Lob verdient. Er verfaßte: Ceres, ein Vorspiel, Weimar 1774. Die eifersüchtige Mutter, Lustsp., ebend. Neueste vermischte Schriften, Dessau 1783, 84; 2 Thle. Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst, Leipzig 1797. Die Brüder, ebend. 1802. Lustspiele des Terenz, ebend. 1806, 2 Bde. (Thg.)

Einspielen (Techn.), ein Kunstausdruck, dessen man sich ebensowohl bei Tonkünstlern als Schausp.n bedient, um die Einübung, Gewandtheit und Gewöhnung an Instrument, Local u. s. w. (man sagt, er hat sich in einer Rolle, auf einem Fortepiano, auf einer Bühne eingespielt), oder die Gewöhnung mehrerer Spieler an einander auszudrücken (man sagt z. B. sie haben sich zusammen eingespielt), woraus das wirkungsreiche Ensemble oder Zusammenspiel hervorgeht. Bei einem Vereine, der sich zu einem Totaleffect kunstcollegialisch die Hand bietet, oder ein vielstimmiges Gesangstück zu Einer Harmonie zu vereinigen hat, muß Jeder seine Sorgfalt für das Ganze beweisen. Eine Hauptpflicht Aller ist es, die künstler. Eigenthümlichkeiten der Collegen kennen zu lernen und durch das Anbequemen an dieselben sich zu einem festanschließenden Theile des Ganzen zu machen. (Prof. Dr. Schütz.)

Einstudieren (Techn.), ein dram. Gedicht zur scen. Darstellung vorbereiten. Das E. der einzelnen Rolle geschieht von den Darstellern in der Ruhe ihrer Häuslichkeit, oder bei Anfängern, Schülern, Unbefähigten durch Anleitung erfahrner Künstler, Lehrer, Regisseure zu Hause oder auf der Bühne. Ist indessen das Einzelstudieren der Rollen beendet, so beginnen die Proben und mit ihnen das E. des Ganzen in seiner Zusammengehörigkeit der einzelnen Theile. Man sehe hier Proben, Ensemble, Nuancen, Detail, Dialog und andere hieher gehörige Art. Am wichtigsten ist das E. der Opern. Dies geschieht entweder am Clavier mit der Violine oder einem Streichquartett. Gewöhnlich beginnt man mit den Finales und großen Ensemblenummern, die so oft von den Solosängern allein wiederholt werden, bis der etwa dazu gehörende Chor, der unterdessen selbstständig sich eingeübt, dazu treten kann. Duetten und Arien folgen dann, weil für diese das eigene Studium der Sänger zu Hause in Anspruch genommen wird. Unerläßlich ist bei diesem E. die Gegenwart des Capellmeisters, der durch seinen Ueberblick

über das Ganze hinsichtlich der Tempi, des etwa beliebten Streichens, Punktirens und Abänderns einzelner Theile eine unbedingte Autorität auszuüben hat. — Gewöhnlich werden die Tempi beim E. langsamer genommen, als sie sich auf der Bühne durch Situation und künstler. Auffassung des Augenblicks angeregt gestalten; auch erscheint Manches schwierig oder unwirksam beim Clavier, was erst auf der Bühne Leben und innere Nothwendigkeit gewinnt; daher urtheile man nicht nach dem, was beim E. etwa mangelhaft oder unausführbar erscheint. Nachlässigkeit beim E. bestraft sich übrigens in der Aufführung so fühlbar, daß oft ein Werk schon mißfiel, weil es nicht gut einstudiert war, wenn auch sonst die Fähigkeiten der Darsteller, so wie der Werth des Werkes selbst einen gewissen Erfolg versprechen. Die Pianos und Fortes, das Nachgeben, die diskrete Begleitung u. s. w. sind vorzugsweise beim E. der Oper zu beachten. Wenn beim E. einer Rolle der Anfänger, der Kunstjünger, der unbegabtere oder schüchterne Kunstgenosse fühlt, daß seine Kräfte einer Aufgabe nicht gewachsen sind, so wendet er sich wohl an den erfahrenern Künstler mit der Bitte, ihm eine Rolle einzustudieren. Jedenfalls ein schwieriges, fast immer aber ein undankbares Geschäft. — Zunächst wende man sich an die Intelligenz dessen, der einen solchen Wunsch hegt. Man überzeuge sich, daß er das Stück in allen seinen Theilen kennt, daß er vor allen Dingen seine Rolle vollständig auswendig weiß, erläutre, erkläre und berichtige dann im Gespräche, ehe zu einer eigentlichen Ausführung geschritten wird. Man dränge dem Schüler nicht die eigne Ansicht auf, sondern lasse denselben erst die seinige entwickeln, dann beweise man ihm aus dem Gegebenen oder aus Beispielen im Leben, was Noth thue oder was er falsch gedacht. — Am Besten begiebt man sich dann sofort auf die Bühne, wo möglich ohne Zeugen, und nehme nun das Besprochene praktisch durch; aber man mache nie etwas vor, sondern verbessere nur das selbstständig Geschaffene. Ermunterung zur rechten Zeit, Hinweisung auf Beispiele, Anleitung zum Lesen solcher Werke, die sich speciell auf diese Aufgabe beziehen, Anregung für die Wahl und Bedeutung des Costüms, unterstützen das E., dem man dann auf den Theaterproben und in der Vorstellung selbst noch durch Rath und Ermunterung nachhilft. Einen Schüler mechanisch das nachbeten lassen, was längere Erfahrung uns als das Rechte gelehrt hat, macht diesen zur todten Maschine und vernichtet jede künstler. Regung. So hohe Freude es macht, auf diese Art der Kunst eine neue Stütze zu gewinnen, so ist dies auch die einzige Belohnung dafür. — Auf Dank rechne man aber nicht. (L. S.)

Eintracht (Alleg.), s. Concordia.

Eintreten, 1) (Mus.), so v. w. Einsetzen. 2) (Techn.), in ein Zimmer u. s. w., s. Auftritt.

Eintrittskarte (Techn.), so v. w. Billet.

Eis (Mus.), der durch ein ♯ um ½ Ton erhöhete Ton E, fällt mit dem Tone f zusammen.

Eiserne Krone (Orden von der), gestiftet 1805 von Napoleon als König von Italien, besteht aus 3 Classen, Dignetarien, Commandeuren und Rittern. Ordenszeichen die e. K.; eine Krone, bestehend aus einem 3 Finger breiten Goldstreifen ohne Zacken und mit Edelsteinen besetzt, inwendig ein schmaler Streifen von Eisen (woher sie den Namen hat), der aus einem Nagel, womit Christus ans Kreuz geschlagen wurde, geschmiedet sein soll. Eine solche Krone en miniature, in deren Mitte der franz. Adler mit gehobenen Flügeln enthalten ist und mit der Umschrift: Dieu me l'a donné, gare à qui y touchera, tragen die Dignetäre von Gold an einem orangefarbnen, an den Ecken grünen Bande um den Hals, und einen Stern auf der linken Brust, die Commandeurs und Ritter (letztere baben ein silbernes Ordenszeichen) auf der linken Brust. 1815 ging der Orden an Oestreich über, wurde 1816 vom Kaiser bestätigt, jedoch über dem Ordenszeichen der österr. Adler und ein F. angebracht. Auch die Soldaten erhalten den Orden von der e. K., als Zeichen jedoch nur eine Medaille mit der Inschrift: Pro virtute militari, die an goldgelbem, blau eingefaßtem Bande getragen wird. (B. N.)

Eiserner Helm (Orden vom), hess. Militairorden, gest. 1814 und aus 2 Classen bestehend; Ordenszeichen: ein in Silber gefaßtes gußeisernes Brabanterkreuz, auf dem in der Mitte ein offener Helm, an beiden Seiten die Buchstaben W. K. und unten die Zahl 1814. Es wird an rothem, weiß eingefaßtem Bande im Knopfloche getragen. (B. N.)

Eisernes Kreuz. Ein 1813 zur Erinnerung an den Befreiungskampf gestifteter preuß. Militairorden, der aus Großkreuzen und 2 Classen besteht. Ordenszeichen: ein gußeisernes, mit Silber eingefaßtes Kreuz, oben die Buchstaben F. W. und die Königskrone, in der Mitte 3 Eichenblätter, unten die Jahreszahl 1813 enthaltend. Die Großkreuze tragen es um den Hals, die 1. Classe ohne Band auf der linken Brust, die 2. Classe an schwarzem, weiß eingefaßtem Bande im Knopfloche. (B. N.)

Eitelkeit (Alleg.), eine weibliche Figur, reich geschmückt und mit einem Kopfputze von Pfauenfedern; sie betrachtet sich selbst wohlgefällig in einem Spiegel.

Ekkyklema (a. B.), eine Maschine auf Rädern in den griech. Theatern, wodurch Gegenstände den Zuschauern schnell vor Augen gebracht und demnach eine Veränderung in der Scene Statt fand; eine solche Veränderung kam in

der Comödie übrigens weit häufiger vor, als in der Tragödie, weil dort das Innere der Häuser und Zimmer sehr oft gezeigt werden mußte, z. B. in Aristophanes Wolken, wo fast die ganze Handlung im Hause vor sich geht. (W. G.)

Ekstase (v. griech.). Ein begeisterter Zustand, Ent- oder Verzückung. Dergleichen Zustände zu schildern ist der dram. Dichter oft im Fall, wie der Schausp., sie auf der Bühne darzustellen. Aber sowohl Dichter wie Schausp., insofern ihnen künstler. Bewußtsein innewohnt, sollen über diesen Zustand erhaben sein; sie dürfen für und mit ihrem Gegenstand fühlen, ohne deshalb dasselbe zu fühlen, sie sollen den Zustand der E. zur Anschauung bringen, ohne deshalb selbst in E. zu sein. Ein griech. Mime trat in der Rolle der Elektra, da wo sie die Anrede an ihres Bruders Aschenkrug hält, mit einem Kruge in der Hand auf, worin sich die Asche seines verstorbenen Sohnes befand, um sich ganz in den ekstatischen Zustand der Elektra zu versetzen; dergleichen Anstachelungs- und Hülfsmittel hat ein wahrer Künstler nie und nirgends nöthig; er soll nur das *scheinen*, was seine Rolle *ist*, aber in einer Weise, daß der Zuhörer den Schein für Wahrheit nimmt. Das Wesen der Schauspielkunst beruht auf einer schönen Täuschung; diese Täuschung, insofern sie der Wirklichkeit möglichst nahe kommt, ist ihre Wahrheit und Wesenheit, ihr Zweck. (M.)

E la (Mus.), früher das 2gestrichene e.

E la fa (Mus.), so v. w. Es.

E la mi (Mus.), so v. w. E.

Elberfeld (Theaterst.), eine sehr blühende Fabrikstadt und Kreishauptstadt des preuß. Reg. Bez. Düsseldorf, an der Wupper, mit 25,000 Einw. E., welches im Verein mit den unmittelbar mit der Stadt zusammenhängenden Orten Barmen, Gemarke u. s. w. über 50,000 und darunter sehr viele reiche Einw. zählt, könnte sehr gut ein *stehendes* Theater erhalten, bietet aber der düsseldorfer Theaterdirection kaum einige Monate einen erträglichen Aufenthalt dar. Das Mystiker- und Muckerwesen, welches nirgends so stark wie im Wupperthale grassirt, in E. seinen Mittelpunkt hat und dort bis zu einer unglaublichen Tollheit ausgeartet ist, zerstört und lähmt jeden Sinn für Kunst und ihre Genüsse. Sogar den Bau eines Schauspielhauses haben die dortigen Mucker, in der Volkssprache „Fihnen“ (Feinen) genannt, zu hintertreiben gewußt. Früher war eine Art Magazin zum Theater eingerichtet, dann theilten die Musen mit den Pferden *ein* Asyl und eine neue Reitbahn diente zugleich als Theater, bis endlich der Gastwirth Ebermeyer auf eigne Kosten ein Theater in seinem Hause anlegte, wo seit etwa 10 Jahren gespielt wird. Die Directionen sind die des düsseld. Theaters; die

Spielzeit ist unbestimmt, bald im Frühjahre, bald im Herbste; ist die Gesellschaft anwesend, so wird 3—4 Mal wöchentlich gespielt. Ein dürftiges Orchester läßt sich nur mühsam zusammenfinden. (R. B.)

Elbing (Theaterstat.), Kreishauptstadt im preuß. Reg. Bez. Danzig mit 22,000 Einw. — E. wird jährlich auf kurze Zeit von der Danziger Gesellschaft besucht.

Elĕktra (Myth.), Agamemnons (s. d.) und Clytämnästras Tochter, rettete ihren Bruder Orestes vor Aegysthus nach Phoas, ward aber dafür von Aegysthus eingekerkert und aus Furcht vor ihrer etwaigen Nachkommenschaft aus einer standesmäßigen Ehe an einen niedern Landbewohner verheirathet, der sich aber aus Ehrfurcht jedes geschlechtlichen Umgangs mit ihr enthielt. Auf ihr Zureden vollführte Orestes die Blutrache für seinen Vater. Sie blieb seine treue Begleiterin bei der Verfolgung durch die Erinnyen wie durch seine Widersacher zu Argos und ward endlich Pylades Gattin. Ihr Schicksal ist der Gegenstand alter Tragödien, namentlich der Choephoren von Aeschylus, der Dramen gl. Namens des Sophocles, Euripides, Accius u. A., von denen das des Sophocles, nebst dessen Antigone, als der „Gipfel der Kunst“ gefeiert werden. (F. Tr.)

Elegie (das Klagedicht, Alleg.), eine weibliche Figur, mit nachlässig über die Schultern herabhängendem Haar, die eine Leyer und ein Thränentuch hält; sie lehnt sich auf eine Urne und hat neben sich oft die Werke von Tibull, Ovid und Propertius. (B.)

Elemente (Alleg.). Die E. werden entweder gemeinschaftlich in Einer Figur oder durch 4 verschiedene dargestellt; im ersteren Falle stützt sich die Repräsentantin auf ein umgekehrtes Füllhorn, aus dem die mannigfaltigsten Früchte nebst einer Mauerkrone fallen; unter dem Arme hält sie eine Urne, aus der das Wasser strömt, im andern Arme ein Gefäß mit Feuer, das von der Luft angeweht hell aufflackert. — Bei einer getrennten Darstellung trägt die Erde ein gelbes Gewand, hat eine Mauerkrone auf dem Haupte und ein Füllhorn mit Blumen und Früchten in der Hand, neben ihr ruhen 2 Löwen. Das Wasser in meergrünem, schilfbekränztem Gewande hält eine Urne, aus welcher ein Fluß strömt und stützt sich auf ein Ruder. Die Luft trägt ein azurfarbenes, weites Gewand, welches wie vom Winde bewegt um sie herabwallt. Das Feuer in rothem Gewande hält ein Gefäß, aus dem die Flamme emporlodert. (K.)

Elendsohn. Deutscher Schausp. = Prinzipal gegen das Ende des 17. Jahrh. Er führte seine Truppe von „Freudenspielern“ in den Rheingegenden von einer Stadt zur andern und hatte das Glück, sich die Gunst des Kurf.

von Köln zu erwerben. Bestimmte Nachrichten über ihn und seine Truppe sind selten, nur 1694 läßt sich sein Aufenthalt in Bonn am kurfürstl. Hofe nachweisen. Das Jahr seines Todes ist unbekannt, obgleich der Kurfürst seinem Liebling in Schwabach ein Epitaphium von schwarzem Marmor setzen ließ, auf dem sich aber nur ein Paar lat. Verse befinden, ohne Nachweis über Geburt und Tod E.s. — Seine Söhne, durch das unordentliche, umherschweifende Leben zu jeder bürgerlichen Beschäftigung verdorben, führten die Prinzipalschaft des Vaters fort und trieben sich bis um 1740 in Baiern und Tyrol herum. Nach dieser Zeit verschwindet der Name Elendsohn ganz aus der Geschichte des deutschen Theaters. — 2) (Jacobine Brigitte) Gattin des Vor., Schauspielerin und Prinzipalin, war die Tochter eines Bürstenbinders in Hamburg. Aus Liebe zu E. verließ sie das Haus ihrer Eltern, nahm die katholische Religion an und hielt nach dem Tode ihres Gatten für ihre unmündigen Söhne die Prinzipalschaft am Rheine aufrecht. — Später heirathete sie noch 4 andere Männer und erlebte in Frankfurt a. M. das Glück, durch eine theatral. Darstellung der Krönung Kaiser Carl's VI. in kurzer Zeit 22000 Gulden zu gewinnen. Ueber ihre künstlerische Bedeutung ist der Nachwelt nichts aufbehalten worden.

(L. S.)

Ĕleos (Alleg), Personification der Milde und Gnade zu Athen, wo diese Gottheit auf dem Markte einen berühmten Tempel hatte, der zugleich als Asyl galt. (F. Tr.)

Elephanten-Orden. Kanut VI. wird als Stifter dieses Ordens, der zu den ältesten gehört, genannt, doch ist es wahrscheinlicher, daß er von Christian I. gestiftet wurde, wenigstens wurde er von ihm 1458 erneuert. Das Ordenszeichen ist ein weißemaillirter Elephant mit blauer Decke, auf dessen Hals ein Neger mit einem goldenen Pfeile sitzt. Die goldene Kette, woran derselbe getragen wird, besteht aus zwei Elephanten, deren himmelblaue Decken Goldfranzen zur Einfassung und am Ende ein goldenes D haben und zwei Thürmen, die mit einander abwechseln; sie wird nur an Festtagen getragen, sonst wird das Ordenszeichen an einem breiten hellblauen Bande nach der rechten Hüfte hinhängend getragen. Außerdem tragen die Ritter auf der linken Brust einen silbernen Stern, auf dessen paillefarbenen runden Schild sich ein von silbernen Lorbeerzweigen umgebenes carmoisinrothes Mittelschild mit Diamanten in Form eines Kreuzes befindet. Die Festkleidung besteht in einem Wamms und Beinkleidern von weißen Satine, einem weiten carmoisinfarbenen Sammetmantel mit zwei Ellen langer Schleppe, weißem Futter und einem hin-

ten herabfallenden Käppchen, der Hut ist von schwarzem Sammt mit rothen und weißen Federn. Der Mantel des Königs ist mit Hermelin gefüttert und auf dem Hute trägt er nur weiße Federn nebst einem schwarzen Reiherbusch. Der Denkspruch des Ordens ist: Magnanimi pretium. B. N.

Eleusinien. Der Cultus der Demeter von Eleusis (einer auf der Küste von Attica, 100 Stadien von Athen entfernten, nachher aber mit Athen verbündenen Stadt,) gilt als einer der wichtigsten und heiligsten des griechischen Alterthums. Ursprünglich fanden die von der Demeter der Menschheit gespendeten Wohlthaten des Ackerbaues, namentlich das Keimen der Saaten im Schoße der Erde im Mythus vom Raube Proserpinas durch Pluto eine symbolische Darstellung; man knüpfte an diese Begriffe die verwandten des Versenkens des Menschen in das Grab, seines Hervorgehens aus diesem zu einem erneuerten Leben, woran sich Lehren über Lohn und Strafe, Ermahnungen zur Tugend, ja wohl auch die Ansicht einer Seelenwandrung knüpften. Zu den Mysterien wurden nur Einheimische zugelassen, für Auswärtige errichtete man die kleinen Mysterien, die zugleich eine Vorbereitung zu den großen waren. Die Eingeweihten hießen Epopten. Die Ceremonien des Festes waren dem Mythus vom Raube der Proserpina entlehnt. Sie bestanden in feierlichen Versammlungen, in Festzügen, worunter sich der feierliche Fackelzug am 5. und die Ueberführung der Bildsäule des Jakchos nach Eleusis am 6. Festtage auszeichneten. Nach vorher gegangenen Fasten und Reinigungen erfolgte in der Nacht vom 6.—7. Tage die eigentliche Weihe, bei welcher scenische, die Zustände der abgeschiedenen Seelen versinnlichende Darstellungen Statt fanden. (F. Tr.)

Elevation (Tanzk.), bezeichnet die Handlung des Erhebens; ein Tänzer welcher sich mit Leichtigkeit erhebt, hat E. (H..t.)

Elfen (Myth.), die Dämonen der nordischen Götterlehre, kleine kaum 1 Fuß hohe Wesen von menschlicher Gestalt und blauer Farbe. Sie wohnen unter der Erde in Felsen, unter Bäumen oder auch im Meere, kommen Nachts im Mondscheine hervor, um sich mit Tänzen zu belustigen und sind ganz gutmüthiger Natur, höchstens dazu aufgelegt, den Menschen zu necken. Auf der Bühne sind die E. nicht darzustellen und was uns in Webers Oberon als solche vorgestellt wird, hat auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit mit ihnen. (K.)

Elisabeth. 1) Königin von England, Gemahlin Eduards IV., Tochter des Ritters Richard Woodville. Anfangs Hofdame bei Heinrichs VI. Gemahlin Margaretha,

sodann mit dem Ritter Johann Gray vermählt, seit 1455 Witwe. Eduard IV. lernte sie 1464 auf der Jagd kennen und faßte eine so heftige Neigung zu ihr, daß er sie, obgleich er gerade um die Hand der Prinzessin Bona von Savoyen werben ließ, zur Gemahlin und Königin erhob. Als 1470 der König in die Niederlande entfloh, verbarg sie sich im Sanctuarium von Westminster, wurde 1471 nach ihres Gemahls Rückkehr wieder Königin, nach dessen Tode von Richard III. schnöde behandelt — (ihre Söhne, „die Söhne Eduards,“ wurden im Tower ermordet) — und von Richards Nachfolger Heinrich VII in ein Kloster geschickt, wo sie bald darauf starb (1486). Ihr Schicksal trug sie nicht unverdient, da vornehmlich sie es war, welche die Großen gegen Eduard dadurch aufbrachte, daß sie ihren Vater, welcher darum auch hingerichtet wurde, und ihre Söhne erster Ehe zu ausschließlich begünstigte und zu den höchsten Aemtern erhob. Diese E. tritt in Richard III. auf, ist aber im Ganzen eine von Shakspeares schwächern Zeichnungen, da sie nur eine dienstbare Rolle spielt. — 2) Königin von England, Tochter Heinrichs VIII. und der Anna Boleyn, die große E., unter welcher Shakspeare blühte und das engl. Drama überhaupt auf seinem Gipfelpunkte stand, den es nie wieder erreichte. E., durch Schiller eine berühmte Theaterfigur geworden, war geb. 1533 und regierte von 1558—1603. Unter ihr wurde der Grund zu Englands Größe gelegt; ein günstiges Schicksal wollte, daß gerade damals in England in fast allen Gebieten menschlicher Thätigkeit die größten Männer empor blühten; das war die Zeit des „lustigen Alt-Englands“ (**old merry-England**). E. lernte früh den Ernst des Lebens kennen und stieg aus den Kerkermauern des Tower auf den Thron. Als sie 17 J. alt war, gab ihr ihr Lehrer bereits das Zeugniß: „daß sie keine weibliche Schwäche kenne und männliche Kraft sich bei Allem zeige, worauf sie sich lege.“ Diese männliche Kraft bewährte sie auch auf dem Throne, wenn auch späterhin, besonders in ihrem höheren Alter, mancher Zug von weiblicher Schwäche, besonders von Eitelkeit, offener an ihr hervortrat, um so zu sagen: ein gewisser Alt-Jungfernstolz, eine Verknöcherung und Verhärtung des Herzens, während ihr Geist seine frühere Regsamkeit und Elasticität behielt. E. setzte ihren Stolz darin, ihr Lebelang Jungfrau zu bleiben, doch hatte sie an der Verehrung der Männer ihre Freude; sie hatte selbst ihre Günstlinge, zu denen ihr Verhältniß doch immer zweideutig war, und begehrte, je älter desto dringlicher, daß man ihrer Schönheit, Tugend und Gelehrsamkeit huldige; je unverschämter die Schmeicheleien waren, desto mehr war sie davon überzeugt und entzückt.

Schiller hat diese Eitelkeit, diese Schwächen zu stark in der Charakteristik der E. hervorgehoben, mit Umgehung ihrer großen Eigenschaften, wodurch sie der Stolz und das Glück ihres Volkes wurde; sie hat wohl etwas Königliches, Stolzes, aber der Maria von Schottland, auf deren sittliche Verklärung der Dichter fast zu absichtlich hinstrebt, steht sie doch immer untergeordnet gegenüber; selbst in der berühmten Scene zwischen den beiden Königinnen bleibt Maria die Siegerin, so daß wir im Verlaufe des ganzen Stückes nirgends mit E. sympathisiren können. Der Dichter hätte unsre Abneigung gegen E. in ihrem Verhältniß zu Maria von Schottland durch das ihm in so reichlichem Maße zu Gebote stehende Kunstgeschick erhalten können, ohne deshalb der geschichtlichen Wahrheit so starken Abbruch zu thun; die glänzenden Seiten ihrer Regierung, das Recht, das sie Marien von Schottland gegenüber hatte, sind zu wenig ans Licht gesetzt und möglichst verschwiegen. Dies ist indeß in der Natur Schiller's begründet und eine neue liebenswürdige Seite an ihm, daß er überall sein Herz für die nach seiner Meinung unterdrückte Unschuld frei walten läßt. Auch standen ihm die Dokumente nicht zu Gebote, wonach wir gegenwärtig über die Schuld oder Unschuld der Maria richten können. Schiller hat das große Verdienst, durch seine herrliche, wenn auch oft einseitige Auffassung historischer Charaktere eine tiefere Untersuchung derselben mittelbar herbeigeführt zu haben, so in Bezug auf Don Carlos, Wallenstein, Maria Stuart, Johanna von Arc 2c. E. war in dem Prozesse gegen Maria von Schottland von einer gewissen persönlichen Gereiztheit nicht frei, ihre weibliche Eifersucht war dabei thätig, außerdem sind viele Rechtsformen verletzt worden, aber die etwas demoralisirte, leichtsinnige und in Allem zweideutige Maria (s. d.) gab allerdings gerechten Anlaß zur Fortsetzung des Prozesses, da sie den vielen Verschwörungen gegen E.'s Leben nicht so fern stand, wie Schiller anzunehmen scheint. Auf der andern Seite ist es wahr, daß E. bei der Katastrophe sich zweideutig und wenig liebenswürdig benahm. Schiller läßt bei E. die persönliche Gereiztheit eine zu große Rolle spielen; innerhalb dieser einseitigen Auffassung aber bewährt er seine gewohnte Meisterschaft. Es ist für E.'s Character bei Schiller sehr bezeichnend, daß sie durch nichts so sehr gegen Maria aufgebracht wird, als durch deren Vorwurf, daß ein Bastard auf Englands Throne sitze. Die Schauspielerin, welche die Rolle der E. auszuführen hat, kann sie kaum königlich und majestätisch genug nehmen, um ein gewisses Uebergewicht über Maria zu behaupten. Mad. Jagemann, welche E. zuerst darstellte, ist in dieser Rolle von Keiner nach ihr er-

reicht worden, sie war in jedem Momente Königin und verdeckte die Mängel der schiller'schen Auffassung; man konnte an ihrer Heuchelei nicht zweifeln, aber sie schien nur Nothwendigkeit, nicht niedrige Gesinnung zu sein. Nach Mad. Jagemann waren wohl die Wolff, Sophie Schröder, Mad. Miedke und Mad. Birch-Pfeiffer die besten Darstellerinnen der E. Dieselbe E. tritt auch in dem Schauspiele „Kenilworth" auf und war in diesem Stücke eine Hauptleistung der Wolff. — 3) E. von Valois, Tochter Heinrichs II. von Frankreich, Gemahlin Philipps II. von Spanien, tritt in Schiller's Don Carlos (s. d.) auf. Sie war geb. 1545, vermählte sich 1559 und starb 1568 im Wochenbett, wie Einige sagen an Gift. Ihre Geschichte ist noch in Dunkel gehüllt; indeß hat Llorente unwiderleglich dargethan, daß ihre Liebe zu Don Carlos nur eine Fiction der Geschichtschreiber St. Real und Brantome war. E. war edel und großmüthig, gerecht und milde; selbst heilig nannte man sie und Alles im Lande trauerte, als sie starb; eine bessere Königin hatte Spanien nie gehabt. Für ein so reines, vortreffliches Weib konnte der verwilderte und schwächliche D. C., ihr früherer Verlobter, wenig Anziehungskraft haben; Schiller indeß macht uns ihre stille doch reine Neigung für Carl dadurch glaublich, daß er die geschichtliche Wahrheit umgeht und D. C. in einer idealen Sphäre schwankend erhält, welche ihn der Theilnahme der Königin würdig erscheinen läßt. Schiller's E. ist in ihrer Reinheit und Würde eine wahrhaft bewundernswerthe Zeichnung, eine seiner gelungensten Schöpfungen, weil sie eine seiner einfachsten ist. Auf Effect und allgemeineren Applaus hat eine Darstellerin dieser E. nicht zu rechnen, sie muß entsagen lernen, wie die Königin selbst; an inniger Theilnahme kann es indeß einer so liebenswürdigen Rolle nicht fehlen und in diesem Sinne, wenn man nur auf lauten Applaus zu verzichten weiß, gehört auch E. zu den dankbaren Rollen. (H. M.)

Elisabeth, Orden der heil. Dieser weibl. baiersche Orden wurde 1766 von der Kurfürstin Elisabeth Auguste gestiftet. Das Ordenszeichen ist ein weißgeschmelztes mit einer Krone versehenes Kreuz, das im Mittelschilde auf der einen Seite die h. E. Wohlthaten an Arme spendend vorstellt, auf der andern den Namenszug der Stifterin trägt. Es wird an einem blauen, rotheingefaßteu Bande auf der linken Brust getragen. (B. N.)

Elisabeth Theresien-Orden. Dieser österreich. Militairorden wurde von E. Christine, Wittwe Karl VI. 1750 gestiftet. — Ordenszeichen: ein mit Gold eingefaßter Stern mit 8 halbroth, halb weiß emaillirten Spitzen. In der Mitte ist ein mit einem goldenen Rande eingefaßtes Oval,

worauf unter einer goldenen Kaiserkrone die verschlungenen Namensschiffern E. C. und M. T. neben einander und rings herum die Worte stehen: M. Theresia Parentis gratiam perennem voluit. Dies Kreuz wird an einem schwarzseidenen Bande, welches dicht über dem Kreuze durch eine goldene Kaiserkrone zusammengehalten wird, auf der linken Seite im Knopfloche getragen. (B. N.)

Elisabethinerinnen oder barmherzige Schwestern. Stifterin Angiolina di Corbaro 1395. Die Achtung, die dieser Orden, dessen Hauptregel, der Armuth beizustehen und Kranke zu heilen gebietet, ist Ursache, daß er selbst in den Landen, wo die Klöster aufgehoben sind, noch jetzt besteht. Wenn auch einige Klöster die graue Tracht beibehalten haben, so ist doch die gewöhnliche Kleidung kastanienbraun mit gleichfarbigem Skapulier, dazu ein weißer Strickgürtel mit 5 Knoten, weißer Wimpel und Weihel, der selbst die Augenbraunen bedeckt. Darüber tragen sie einen größeren Weihel und bei Ceremonien einen weiten braunen Mantel. (B. N.)

Elleviou (Jean Claude), geb. zu Rennes in Bretagne, war der Sohn eines Wundarztes. 1790 betrat er zuerst die Bühne zu Paris, so sehr seine Familie sich auch widersetzte. Seine herrliche Gestalt, die Grazie und Leichtigkeit seines Spiels, auch die Anmuth seines Gesanges erwarben ihm bald einen bedeutenden Ruf. Er bildete sich auf dem Vaudevilletheater, und zwar besonders als ein Schüler der berühmten Schauspielerin St. Aubin. Beide hatten sich so zusammen eingespielt, daß wenn sie nur erschienen, sich das Entzücken aller Anwesenden bemächtigte. Namentlich im Gefangenen von della Maria, und Adolph und Clara von d'Allayrac u. s. w. Später gingen Beide zur kom. franz. Oper über. Sein Rollenfach, erster Liebhaber, Etourdi's, Wildfänge, junge Offiziere, wird noch heute in ganz Frankreich nach ihm bezeichnet. „Er spielt Elleviou's," sagt man von einem andern guten Schausp. oder Sänger, der dies Rollenfach hat. E. verließ 1812 das Theater gänzlich und verschwand seitdem aus der Oeffentlichkeit. (Sch.)

Ellmenreich 1) (Johann Baptist), geb. zu Neu-Breisach im Elsaß 1770, hat in Düsseldorf 1792 zum ersten Male als Baß in der Oper: „Die Liebe im Narrenhause" die Bühne betreten, war 1793 Mitglied des Theaters zu Frankf. a. M. und deb. 1795 als Papageno zu Berlin. 1796 u. 97 besuchte er die Bühnen zu Bremen und Altona, gastirte in Hamburg mit außerordentlichem Beifalle und machte 1801 eine größere Kunstreise durch Deutschland, gastirte in Leipzig, Weimar, Kassel und Amsterdam mit

großem Beifalle und ging dann nach Paris und London, wo er in Conzerten mit seiner Gattin (s. E. 2) mit glänzendem Erfolge auftrat; erhielt 1802 einen Ruf als Regisseur nach Petersburg, von wo er 1805 an das Theater an der Wien zurückkehrte, 1807 in Frankfurt, München, Salzburg ꝛc. mit Beifall gastirte und dann in München als Kammersänger angestellt wurde, worauf bald sein Name aus den Bühnenverzeichnissen verschwindet. — E. war ein geborner ital. Buffo, dessen starkmarkirtes Geberdenspiel, gewürzte Späße, lächerliches an Carrikatur streifendes Mienenspiel und Costüme, ihm überall lauten Beifall brachten. Seine Glanzparthien waren: der Hausmeister im Sonntagskinde, Hieronymus Knicker, Leporello und vorzügl. der Schuster und Kapellmeister in den ital. Intermezzo's gl. Namens. Seine Verdienste als Komiker sind unbestritten, doch war sein Spiel von Gemeinheit nicht frei zu sprechen. — 2) (Friederike, geb. Brandel), geb. 1775 in Köthen, Gattin des Vor. Ihr Vater Christoph Brandel war ein ausgezeichneter Tenorist, und ihre Mutter eine verdienstvolle Schauspielerin. Später trennten sich Beide und die Tochter wurde von der Mutter sorgfältigst erzogen. 1792 heirathete sie in Italien den Vor. und folgte ihm nach Frankfurt a. M. Ihr Wunsch war stets, sich der Bühne zu widmen, allein ihre Mutter so wie ihr Mann widerstrebten diesem Wunsche beständig; ihre Neigung war jedoch so unüberwindlich, daß sie 1794 ihren Mann verließ und in Prag als Charlotte in dem Lustspiel: Die drei Töchter, die Bühne beifällig betrat, worauf sie unter Schikaneders Leitung ein Engagement im Theater an der Wien antrat. 1796 reiste sie nach Italien, von wo sie 1801 nach Deutschland zurückkehrte und sich wieder mit ihrem Manne vereinigte; sie bereiste mit ihm mehrere Städte Deutschlands, Paris und London und unterstützte ihn in seinen Conzerten durch ihre ausgezeichnet schöne Contraaltstimme. Als 1802 ihr Mann einen Ruf nach Petersburg erhielt, blieb sie in Paris zurück, um den Erfolg des eingeleiteten Ehescheidungsprozesses abzuwarten. Hier machte sie die Bekanntschaft des Componisten Gretry (s. d.), der sie bewog, ihre Stimme auszubilden, wobei sie auch durch Mehül, Cherubini und Nicolo freundlichst unterstützt wurde. 1805 betrat sie in Straßburg als Sängerin wieder die Bühne, ging hierauf ein Jahr nach Augsburg und kehrte dann an das Theater an der Wien zurück. Hier blieb sie bis 1811, wo sie bei dem neuerrichteten Hoftheater in Karlsruhe fur das Fach der Anstandsdamen und Charakterrollen engagirt wurde, in welchem sie sich den Beifall des Publikums in so hohem Grade erwarb, daß sie einen Versuch wagen durfte, der bei einem minder beliebten Mit-

gliede leicht höchst mißlich hätte ausfallen können; die plötzliche Krankheit des ersten Tenoristen veranlaßte nehmlich die Intendanz, ihr den Vorschlag zur Uebernahme einer Tenorpartie zu machen; sie wagte den Versuch als Belmonte in der Entführung und der Erfolg fiel so befriedigend aus, daß ihr von da ab die bedeutendsten Partien in diesem männlichen Fache übertragen wurden, z. B. Tamino, Sargines, Loredano in Camilla, Prinz in Cendrillon, Vergy im Blaubart u. v. a. — 1817 verließ sie Karlsruhe, und wurde in Hamburg beim Apollo-Theater und später beim Stadttheater engagirt, wo sie in Rollen wie Sappho, Lady Milford, Orsina, Gisela rc. ungetheilten Beifall fand. 1820 ging sie nach Mannheim, von wo sie 1821 einen Ruf nach Frankfurt a. M. erhielt, wo sie seit dieser Zeit ununterbrochen blieb und zu dem Fache edler Mütter und hochkomischer Rollen überging. Die Zahl der Opern, welche sie während dieses Engagements, theils aus dem Franz. theils aus dem Ital. übertrug, beträgt mehrere 30. — 3) (Albert) geb. zu Karlsruhe 1816. Sohn der Vor., kam sehr jung nach Frankf. a. M. und sollte sich nach dem Wunsche der Mutter den Studien widmen. — Der, wenn auch seltene Besuch des Theaters, hatte Neigung zur Darstellungskunst in dem Knaben erweckt, die jedoch bei jeder lauten Aeußerung erstickt, ja durch das strenge Verbot des Rectors, das Theater ferner zu besuchen, verpönt wurde, was indessen wie natürlich die heimliche Fortsetzung nach sich zog. Nach der Entlassung aus dem Gymnasium erklärte E. seiner Mutter entschieden, sich der dram. Kunst widmen zu wollen, worein diese auch willigte; er ward demnach in's Chor des Theaters in Frankfurt a. M. aufgenommen, spielte auch kleine Partien mit Geschick und zur Zufriedenheit seiner Vorgesetzten. In den freien Stunden suchte er seine Bariton-Stimme auszubilden, da sein Entschluß, sich der Oper oder dem Schauspiel zu widmen, noch schwankend war. Bald aber entschloß er sich zum Schauspiele und nahm 1833 ein Engagement in Altenburg beim Director J. Miller für das Fach jugendlicher Liebhaber und Naturburschen an. Sein erstes Auftreten als Eugenio in Preziosa, Astolf im Leben ein Traum und Masetto im Don Juan hatte den besten Erfolg. Bald nachher nahm E. ein Anerbieten bei dem neu errichteten Stadttheater in Nürnberg für dasselbe Fach an, wo der Beifall des Publikums zum Sporn für ihn wurde, der ihn bald zu den beliebten Mitgliedern der dortigen Bühne erhob. 1834 ging er nach Würzburg, wo er eine gleich freundliche Aufnahme und ehrenden Beifall fand. Durch die Verwendung der Dem. Lindner in Frankfurt wurde E. 1835 Mitglied des unter Immermanns Leitung stehenden Theaters zu Düsseldorf und er-

warb sich auch dort die Theilnahme des leitenden Dichters und des Publikums. 1836 verließ er Düsseldorf, um einem Rufe nach dem Hoftheater zu Schwerin zu folgen, dessen Mitglied er noch heute ist. Seit 1837 mit der ebenfalls dort angestellten, rühmlichst bekannten Schauspielerin Marie Lauber ehelich verbunden, bekleidet er das Fach jugendlicher Liebhaber, Bonvivants, Naturburschen und hoher Baß-Spielpartheien und gehört unstreitig zu den beliebtesten Mitgliedern des Hoftheaters. Eine hohe schlanke Gestalt und ausdrucksvolle Züge verbindet er mit einem klangvollen, jeder Modulation fähigen Organe, innerlichem Feuer und bedeutender Routine, welche Eigenschaften ihn in seinen Leistungen trefflich unterstützen. (Z. F. — A. — ...)

Elsler (Therese und Fanny) geb. 1810 und 12 zu Wien, erhielten ihre erste Bildung unter Horschelt's Leitung bei dem Palfy'schen Kinderballet im Theater an der Wien, gingen später zum Kärnthnerthortheater über, wurden dann zweimal die Wintersaison in Neapel und Mailand engagirt und tanzen seit mehreren Jahren abwechselnd auf den Theatern zu Berlin, Petersburg, London und Paris. Die Geschwister E. haben siegreich gezeigt, daß auch Deutschland würdige Priesterinnen Terpsichorens hervorbringen könne; Fanny E. trat in Paris sogar als gefährliche Rivalin der weltberühmten Taglioni auf, ohne jedoch die mimische Vollendung der Darstellungen dieser Künstlerin zu erreichen. Die trefflichste Leistung der Fanny E. ist die des schweizer Milchmädchens im gleichnamigen Ballet. 1834 wurde sie in Paris die Gattin des Dr. Veron, Intendanten der ital. Oper und ist seitdem mehr an Frankreichs Hauptstadt gefesselt, doch sollen beide Schwestern 1840 eine Reise nach Amerika bezwecken, um auch dort in den großen Städten Triumphe ihrer Kunst zu feiern. — Therese E. wirkt besonders durch die Kraft und Kühnheit, Souplesse und Gewandtheit, Fanny dagegen durch die Leichtigkeit, Elasticität, Geschmeidigkeit und bezaubernde Anmuth ihrer Bewegungen und die entzückende Schönheit ihrer Formen. Seit den Triumphzügen der Sonntag hat man keinen solchen Enthusiasmus gesehen, als bei den Kunstleistungen dieses Schwesternpaares. (E. G.)

Elsner (Joseph) geb. zu Grodgran 1769, erhielt seine erste Bildung in Breslau, wo er seiner schönen Discant-Stimme wegen in der Kirche und auf der Bühne bereits gesucht war. 1788 ging er nach Wien, um Medizin zu studieren, widmete sich jedoch ausschließlich der Musik und erwarb sich als Lieder- und Instrumental-Componist einen Namen. Für die Bühne schrieb er, außer der Musik zu mehreren Schauspielen, die Opern: „Die seltenen Brüder, der verkleidete Sultan und die Amazonen," die viel

Beifall fanden. — 1799 ging er als Musikdirector zum Theater in Warschau, wo er seitdem geblieben ist und sich große Verdienste um die Ausbreitung der musik. Bildung und des Geschmackes erworben hat. Hier componirte er auch noch 24 meist polnische Opern und Singspiele, die die lauteste Anerkennung fanden und noch stets das Repertoir zieren. E.s Compositionen sind leicht und gefällig, im ital. Style gehalten, und besonders in den Gesangsparthieen zeigt sich eine eben so angenehme und melodiöse als kunstgerechte Arbeit. (3)

Elysium, elys. Gefilde (Myth.). Nur allmälig entwickelten sich die Begriffe von Fortdauer und Vergeltung nach dem Tode. Bei den Griechen der ältesten Zeiten leben die Seelen als Schatten ein freudenloses Dasein fort und nur Einzelne werden durch Zeus Willen in das E. versetzt; bald dehnte man es auf das gesammte Heroengeschlecht aus. Erst später dachte man sich E. als Aufenthalt derer, die von den Todtenrichtern desselben für würdig erklärt würden. Es ist der Ort der reinsten Freude, enthielt Alles, was man im Leben für das Höchste, Schönste und Edelste hielt; es war mit den üppigsten Naturreizen ausgestattet, begrenzt vom Flusse Lethe, der bewirkt, daß selbst Erinnerung an vergangene Leiden die selige Lust nicht störe. In den ältesten Zeiten dachte man E. am äußersten Ende der Erde dann als Insel der Seligen; endlich versetzte man es mit dem ganzen Todtenreiche in die Unterwelt. (F. Tr.)

Elsholtz (Franz von), geb. 1791 zu Berlin, besuchte das Gymnasium zum grauen Kloster daselbst, diente 1813 als Freiwilliger in der preuß. Armee und wurde zum Cavallerieoffizier ernannt. Dann erhielt er die Stelle eines Regierungssecretairs in Köln und weilte als solcher seit 1823 längere Zeit in Holland, England und Italien. 1827 wurde ihm die Leitung des koburg-gothaischen Hoftheaters übertragen, welches Amt er bis 1830 verwaltete. Gegenwärtig lebt v. E. als Gesandter der sächsischen Höfe in München. — E. hat besonders durch das dram. Spiel „Komm her" seinen Beruf für das höhere Lustspiel beurkundet, für welches es ihm weder an Lebenskenntniß noch an feinem Geschmack mangelt. Er schrieb, außer einigen Reiseskizzen 2c. für die Bühne Schauspiele. Stuttgart, 1830. — Schauspiele. Neue Ausgabe mit einem 2. Thle. vermehrt. Leipzig, 1835. Unter denen besonders die Lustspiele: „Die Hofdame," die selbst Goethe's Beifall hatte, „der Polterabend," „der Korb," „der Streifzug" und die Trauerspiele: „Cordova" und „König Harald," genannt zu werden verdienen. (Thg.)

Emathiden (Myth.) die 9 Töchter des Königs Pierus, die ihre Kunstfertigkeit höher als die der Musen schätz=

ten und mit ihnen sich in einen Wettkampf einließen, von diesen besiegt und zur Strafe in geschwätzige Elstern verwandelt wurden. (F. Tr.)

Emblem (vom Griech. Aesth.). Sinnbild, Beigabe, Merkmal irgend einer Sache; wie der Oelzweig als E. des Friedens, die Palme als E. des Ruhmes u. s. w. Vergl. Attribut.

Emboitez (Tanzk.) ein Tanzschritt, welcher die Füße fest an einander geschlossen gemacht werden muß; man versteht auch unter dem Wort E., daß die Füße im Tanze fest an einander gehalten werden sollen. (H. A.)

Emden (Theaterstat.) Stadt im Fürstenthum Ostfriesland im Königr. Hannover, an der Ems und dem Dollart, mit einem geräumigen Hafen, bedeutendem Fischfang und 12000 Einw. — E. hat bereits seit 20 Jahren ein prunkloses aber geräumiges und zweckmäßig eingerichtetes Theater; dasselbe ist Eigenthum eines Wirths, welcher das Haus auf seine Kosten erbauen ließ und es dem jedesmaligen Unternehmer vermiethet. Gespielt wird in E. nur 4—5 Wintermonate und zwar 3mal wöchentlich; im Sommer besucht die Gesellschaft die übrigen Städte Ostfrieslands.

Emmelein (alte Bühne) s. Chor.

E moll (Mus.) eine der 24 Tonarten unseres Systems, deren Grundton e ist; vorgezeichnet wird 1 Kreuz, durch welches der Ton f in fis verwandelt wird. — Unschuld, Naivität, Liebe, sanfte Klagen und stilles Hoffen auszudrücken, ist der ästhetisch-psychische Character dieser Tonart. (7)

Empfängniss Mariä, Klosterfrauen von der. Stifterin Beatrix de Silva 1484. Die Kleidung ist weiß mit einem himmelblauen Mantel, dazu ein weißes bis auf den Gürtel herabhängendes Scapulier, worauf in Silber die heil. Jungfrau abgebildet ist. Am Sprachgitter oder in Versammlungen muß jede Nonne dies Bild mit einem großen bis auf die Füße herabhängenden Scapulier bedecken. (B. N.)

Empfang (Techn.). Applaus, der dem Schausp. bei seinem ersten Erscheinen auf der Bühne vom Publikum wird. Er gilt also nicht als ein Dank für Geleistetes, sondern als Beweis der Gunst, deren sich ein Künstler entweder für frühere Bestrebungen erfreut, oder die ihm ein Publikum auf den allgemeinen Ruf hin zuwendet. Nach längerer Abwesenheit durch Urlaubsreisen, auf denen der Künstler die Ehre des Instituts vertreten, dem er angehört; nach Krankheit oder gehabten Unglücksfällen, oder bei dem Beginn eines Gastspieles; sonst aber gewöhnlich bei dem Erscheinen des Schausp.s in einer Rolle, die er besonders gut giebt, pflegt das Publikum den Künstler mit Applaus zu begrüßen. In

dem Artikel Auftritt ist ausgesprochen worden, was der Schausp. bei solchem E. zu thun hat, so wie in „Aufstehen" eine in England gebräuchliche eigenthümliche Art des E.s Beide Art. dürften also hier nachzulesen sein. Jedenfalls ist der E. ehrender als das Herausrufen, weil sich das letztere auf eine bestimmte Leistung, der E. aber auf eine Anerkennung allgemeiner künstler. Bedeutung bezieht. Wird das Wiederauftreten eines Schausp.s besonders angekündigt und das Publikum ehrt denselben nicht durch E., so ist dies ein größerer Uebelstand, als wenn er nicht mit Herausrufen belohnt wird. Es ist daher wohl zu bedenken, ob man sich besonders ankündigen läßt. (L. S.)

Empfindung (Aesth.). Von der E. des Schausp.s ist hier die Rede, dessen Aufgabe sein soll, die Worte des Dichters im Moment der Darstellung so aufzufassen und so richtig zu empfinden, daß die Ausströmung dieser E. durch den Mund, identisch mit den Dichterworten erscheint, daß er die Leidenschaften, die der Dichter seiner Imagination zum Vorwurfe macht, im Augenblick der Darstellung so empfindet uud wiedergiebt, wie dieser sich solche gedacht, oder wie sie in der Wirklichkeit sich selbst an den Personen äußern würden; mit einem Worte: daß der Schausp. die Natur völlig erreiche und sie nicht überschreite. Dies ästhetische Gefühlsvermögen kann nur durch die harmonische Bildung eigener hoher subjectiven Kräfte erreicht werden, denen, auf den Culminationspunkt der Begeisterung sich erhebend, die Besonnenheit zur Seite steht. — Schausp. von besonders schwachen Nerven, oder solche, deren Gemüth, sei es durch körperliche oder moralische Ursachen, sich in ungewöhnlicher Aufregung am Tage der Darstellung befindet, haben ganz vorzüglich während der Ausführung darüber zu wachen, daß das Herz (die E.) nicht alle Besonnenheit des Geistes vernichte; denn der Darsteller muß durchaus von dem Gesichtspunkte ausgehen, daß es darauf ankömmt, wie er seine Gefühle mit Wirkung zur äußern Wahrnehmung bringe, und nicht, mit welcher Tiefe er selbst nach seiner Individualität empfinde. Tieck sagt zwar: „Die höchste Begeisterung, der wahre Enthusiasmus, sind zugleich die ächte Besonnenheit und schaffende Klarheit" und treffend und wahr ist, was er sagt, wenn von dem in sich fertigen Genie die Rede ist; wir sprechen hier nur vom und zum strebenden Talente. — (Z. F.)

Ende 1) (Aesth.). Ueber das E. eines dram. Gedichtes s. Schluß, Ausgang, Catastrophe ꝛc. 2) (Techn.) das E. einer Vorstellung ist je nach der Anfangszeit oder der Zahl der gegebenen Acte sehr verschieden. In Italien, Frankreich und England findet es oft erst nach Mitternacht statt; in

Deutschland mit seltener Ausnahme zwischen 9 und 10 Uhr. — Nothwendig ist es, besonders für denjenigen Theil des Publikums, welcher Equipage hält, das E. der Vorstellung auf dem Theaterzettel anzuzeigen, um sowohl das zu lange Halten derselben, namentlich im Winter, zu vermeiden, als auch das herausströmende Publikum nicht der Verlegenheit auszusetzen, auf die Wagen warten zu müssen. Bei jedem neuen Stücke hat daher der Souffleur oder Inspizient die Verpflichtung, im Buch die Dauer jedes Actes genau nach Minuten aufzuzeichnen, wonach die Dauer der ganzen Vorstellung, mit Zunehmung von 8 Minuten für jeden Zwischenact, bestimmt und auf den Schauspielzettel angezeigt wird. — Mit dem E. der Vorstellung hört zwar die Wirksamkeit der Darsteller, nicht aber die des Hülfspersonals auf. In den Artikeln Castellan, Brand der Theater, Hervorruf, Requisiteur, Theatermeister ist das Weitere über diesen Gegenstand nachzusehen. (L. S.)

Endymion (Myth.), ein Abkömmling Jupiters; zum Lohne seiner Gerechtigkeitsliebe wurde ihm Unsterblichkeit und ewige Jugend zu Theil. Seine Schönheit erwarb ihm die Liebe Selenes, die ihn auf den Berg Latmus entführte und ihn schlummernd mit dem einzigen Kusse beglückte, der von ihr einem Sterblichen zu Theil ward. Voll der süßen Erinnerung wandelte E. fortan stets des Nachts im Lichte der liebenden Göttin umher, den Schlaf nur bei Tage genießend, woraus die Sage entstand, er sei im ewigen Schlafe versunken geblieben. Diese Erzählung ward der Gegenstand zahlreicher Darstellungen alter und neuer Zeit; auch ein Satyrspiel des Varro trägt E.'s Namen. (F. Tr.)

Enfans sans souci (Theaterwes.), eine der ersten Schausp. Truppe zu Paris. Vergl. Französisches Theater.

Engagement (Techn.). Verbindlichkeit, Anstellung, Dienstannahme, Anwerbung. Dieses franz. Wort hat das deutsche Bürgerrecht erlangt und wird besonders bei allen Theater-Verhältnissen in der oben angegebenen Bedeutung gebraucht. Der Besitzer eines Theaters steht hinsichtlich der Anstellung darstellender Künstler, so wie des ganzen Hülfs-Personals in dem Verhältnisse des Dienstherrn zu denen, die ihm durch ihre Fähigkeiten nützen, und hat also das Recht, die Kräfte derselben zu seinem Vortheile und so weit anzuwenden, als nicht contractliche Uebereinkunft eine bestimmte Grenze dafür festgesetzt hat. — 1) Lebenslängliches E. Dieses wird entweder durch das einfache E. bei Hofbühnen gewonnen, wenn die Schausp. mit zu dem Hofstaate des Fürsten gezählt werden; oder durch Dekret des Landesherrn mit ausgesprochener Pension, oder Verweisung auf die bestehenden Landesgesetze für Pensionirung der Staatsdiener. In der

neuesten Zeit hat es sich herausgestellt, daß lange Dienste bei einer Hofbühne noch keineswegs das lebenslängliche E. in sich schließen, sondern die Lebenslänglichkeit ist erst Folge eines besonders zu erwerbenden Contractes. Bedeutende Künstler pflegen bei ihrem E. bei Hofbühnen sofort die lebenslängliche Dauer desselben zu verlangen und zu erhalten; für unbedeutende ist die Erwerbung dieses Vortheils Gnadensache und gewissermaßen Belohnung für lange untadelhafte Dienste. Ist das lebenslängliche E. unterzeichnet, so findet eine Erhöhung des Gehaltes selbst bei erhöhter Brauchbarkeit des Engagirten nicht mehr statt. Dagegen ist der lebenslänglich Engagirte entweder einer vorher contractlich-bestimmten Pension gewiß, oder ihm wird bei eintretender Unbrauchbarkeit nach dem Verhältniß der Dienstjahre der Anspruch auf die, anderen Diener des Landesherrn gesetzlich zustehende Pension. Im Ganzen sind selbst die größten und am reichsten ausgestatteten Hofbühnen jetzt vorsichtiger geworden und suchen die Künstler in der Abhängigkeit eines E.s auf Zeit zu erhalten, da die Erfahrung gelehrt, daß mit dem Bewußtsein einer lebenslänglichen Sicherheit, Gleichgültigkeit, Bequemlichkeit, ja Widersetzlichkeit eintritt, die hemmend der Leitung des Ganzen in den Weg tritt. Leider hat die Erfahrung gelehrt, daß, wie in allen menschlichen Verhältnissen, so auch beim Theater der ruhige unangefochtene Besitz das Streben erschlaffen läßt und daher die Stagnation, welche sich unter dem älteren Personal so mancher Hofbühne besonders dem Fremden bemerklich macht, während der Einheimische nur das Gewohnte in dem stets Wiederkehrenden bemerkt. Liebhaberinnen, jugendliche Helden, Naturburschen lebenslänglich engagiren zu wollen, ehe die Gewißheit vorhanden ist, daß sie bei vorschreitendem Lebensalter auch in der Characterrolle Tüchtiges leisten, wäre so wohl gegen das Interesse der Kunst, die ein für allemal keine Monopole erträgt, als gegen das Interesse des Publikums und der Künstler selbst gehandelt. Dagegen erscheint es gerecht dergleichen E. im reiferen Alter eintreten zu lassen, wo sich die bestimmte Brauchbarkeit erwiesen und dem Künstler der ruhige Blick in die Zukunft Selbstgefühl und Anhänglichkeit an die künstler. Heimath einer bestimmten Bühne giebt. Da es zu den größten Seltenheiten gehört, daß gebildete, gesittete auch in ihrem Privatleben vorwurfsfreie Künstler, die nur ein E. auf Zeit haben, von einer Hofbühne entlassen worden sind, ohne selbst unzweifelhaften Anlaß dazu gegeben zu haben, so fragt es sich: ob die unabhängige Stellung bei einer großen Bühne nicht dem contractlich lebenslänglichen E. vorzuziehen ist? Man wendet dagegen ein, daß Fälle vorgekommen, wo solchen Mitgliedern später

Abzüge am Gehalte gemacht wurden; doch ist dies nie ohne den Grund verminderter Brauchbarkeit geschehen. In dieser Beziehung schützt aber auch ein lebenslängliches E. nicht, wenn keine bestimmte Pension ausgesprochen, da das Urtheil über die Brauchbarkeit doch immer von der Direction ausgeht. Große politische Krisen vernichten jede eingegangene Verpflichtung des Staatsoberhauptes gegen seine Diener; dagegen übt der lange untadelhafte Dienst einen großen moralischen Zwang auf den Dienstherrn, der in seinem Verfahren das Urtheil eines antheilnehmenden Publikums zu scheuen hat. — Herrscht überhaupt Willkühr, so giebt auch der lebenslängliche Contract keine Sicherheit für Zurücksetzung, Kränkung oder Verfolgung und in Folge dessen Entsagung; denn nur der theatral. Handlanger würde systematische Verfolgung aus Angst vor der Zukunft ertragen. — Die größte Sicherheit gewährt unter allen Umständen das rege Streben, die untadelhafte Pflichterfüllung und Gesittung. — So ist es auf beiden Seiten wohl zu bedenken, ehe ein lebenslängliches E. abgeschlossen wird. — 2) E. auf Zeit. Dieses findet bei kleinen Bühnen entweder auf wöchentliche, monatliche oder sechswöchentliche Kündigung statt, oder wird durch Contract auf Jahre festgesetzt. — Gewöhnlich geht dem E. ein Gastspiel voraus, oder es wird auf „Gefallen und Nichtgefallen" abgeschlossen; wo dann eine bestimmte Zeit genannt wird, in welcher sich das Urtheil der Direction fixirt. In diesem letzteren Fall ist es nöthig, die Zahl der Rollen, so wie diese selbst genau zu bestimmen; sowohl für die Direction, welche von dem zu Engagirenden die Ausfüllung eines unbesetzten Faches, als für den Schausp., der sich im günstigsten Licht zu zeigen wünscht. — Zu dieser Gattung von E. gehören auch die Jahres-Contracte mit sechswöchentlicher Kündigung. Diese sichern der Direction die Dauer eines Jahres beim Gefallen des Schausp. und setzen diesen beim Nichtgefallen einer Entlassung nach 8 oder 10 Wochen aus. — Aufrichtigkeit und Wahrheit von beiden Seiten ist beim Abschluß eines Eng. Hauptsache. Der Schausp. verspreche nicht mehr, als er leisten kann und täusche die Direction nicht mit Repertoiren, Erfolgen, Recensionen rc. denen er nicht zu entsprechen vermag. Die Direction verpflichte sich nicht durch Versprechungen, deren Erfüllung nicht in ihrer Hand steht. — Besonders sei Feststellung des Faches, oder bestimmter Rollen ohne Alterniren u. dergl. das Wichtigste für den Schausp.; denn nur in den gespielten Rollen ist Sicherheit für alle Wechselfälle in dem bewegten Leben des Künstlers. — Wo der Neueintretende fürchten muß, mit Collegen zu collidiren, die vor seinem E. schon im Besitz der gewünschten Rollen sind und in diesen dem Publi-

kum gefallen, kann nur der contractlich ausgesprochene Besitz späteren unangenehmen Erörterungen vorbeugen. Mit dem E. tritt der Schausp. in alle Rechte und Pflichten der übrigen bei einer Bühne wirkenden Mitglieder und unterwirft sich allen Anordnungen der Direction, in so fern diese den Bedingungen des Contractes nicht widersprechen. Die Art., Contract, Pension, Gehalt und Kündigung sind zur Vervollständigung des Gesagten nachzusehen. (L S.)

Engel 1) (Karl Immanuel) geb. bei Döbeln, widmete sich ziemlich früh der Musik und ward dann als Organist bei der Schloßcapelle zu Leipzig angestellt. E. verließ dieselbe jedoch, um Musikdirector bei der Guardasoni'schen Gesellschaft zu werden. Hier hat er vieles für die Bühne componirt, was damals allgemeine Anerkennung fand, jetzt aber bis auf den Namen vergessen ist. Am Ende seines Lebens, zog sich E. nach Döbeln zurück, wo er 1795 starb. 2) (Johann Jacob) geb. 1741 zu Parchim im Mecklenburg-Schwerinschen, wo sein Vater Prediger war. Schon früh offenbarte der Knabe glänzende Geisteskraft; er besuchte die Schule zn Rostock, wo er auch einen Theil seiner academischen Laufbahn verlebte, hierauf ging er nach Bützow, wo er 1761 Dr. der Philos. wurde. 1765 begab er sich nach Leipzig. Durch übermäßigen Fleiß legte er den Grund zur Hypochondrie, da er sich durch literarische Arbeiten seinen Unterhalt erwerben mußte. 1776 ging er als außerordentlicher Professor an's Joachimsthalische Gymnasium in Berlin wo er später zum Mitglied der königl. Akademie ernannt wurde. In diese Zeit fällt die größere Zahl der von ihm verfaßten Schriften. 1787 wurde ihm die Oberdirection des berliner Theaters übertragen, welche er aber 1794 wieder niederlegte (s. Berlin). Er privatisirte hierauf in Schwerin, von wo ihn der König 1798 nach Berlin zurückberief. Leider gestattete ihm seine geschwächte Gesundheit nicht, einem Amte vorzustehen; er lebte also blos den Musen, durch eine ansehnliche Pension gegen Nahrungssorgen geschützt. Als Schriftsteller bewies er sich jetzt sehr thätig, er arbeitete über seine Kräfte und beschleunigte dadurch seinen Tod, welcher auf einer Reise zu seiner Mutter in Parchim 1802 erfolgte. — E. war ein edler, menschenfreundlicher Mann voller Redlichkeit, Wahrheitsliebe, Freimüthigkeit und Sinn für alles Gute und Schöne. Er war einer der scharfsinnigsten Gelehrten, der in allen Fächern sich Ruhm erwarb. Als Schauspieldichter steht er Lessing nahe. Noch jetzt wird sein „Edelknabe" gern gesehen. — Feinen Geschmack, gründliches Wissen und scharfe Beobachtungsgabe zeichnen alle seine Schriften aus, welche von 1801 — 6 in 12 Bänden in Berlin erschienen. E.'s Styl ist ein Muster wahrer Eleganz.

— Von großer Bedeutung für den Schausp. ist E.'s „Mimik" in 2 Bden., ein Werk, das bleibenden Werth hat, wenn es auch von Mängeln nicht frei ist. Aus Jahre langen Studien hervorgegangen, vom Geiste der Wissenschaftlichkeit durchdrungen, bietet die Mimik dem angehenden Schausp. des Wissenswerthen viel dar. Sie ist reich an feinen psychologischen Bemerkungen und deshalb auch dem Geübten zu empfehlen. Außer dem „Fürstenspiegel," „Lorenz Stark," „der Philosoph für die Welt" u. a. müssen hier genannt werden: der dankbare Sohn. Leipzig, 1770. — Die Apotheke. Oper. Ebd., 1771 — Der Edelknabe. Lustspiel, Ebd. 1774. — 3) (Karl Christian), des Vor. jüngerer Bruder, geb. 1752 zu Parchim, studierte Medizin und starb als Dr. der Med. und ausübender Arzt 1801 in Schwerin. Seine Lustspiele waren zu ihrer Zeit auf der Bühne beliebt. Erwähnung verdienen: Biondetta, ein alleg. Schauspiel mit Gesang. Berlin, 1792. — Der Geburtstag. Lustspiel. Ebd. 1796. — Das Mutterpferd. Lustspiel. Ebd. 1799. — Der kleine Irrthum. Lustspiel. Ebd. 1799. (3 — Thg.)

Engelken (Friedrich), geb. um 1808 zu Oberneuland bei Bremen, genoß eine treffliche Erziehung, debütirte und brachte die ersten Jahre beim Theater der Richter'schen Gesellschaft zu; nach einem kurzen Engagement als jugendlicher Liebhaber bei dem Director Krampe in Mecklenburg wurde er nach Bremen berufen, erhielt bald darauf eine Anstellung in Hannover, wo er in das Fach der Charakterrollen und Intriguants übertrat. Nach einem Aufenthalt von 7 Jahren begab er sich nach Weimar, übernahm nach 2 Jahren die Direction in Rostock, welche er bald nachher mit der in Bremen vertauschte. E. war bemüht, die Unkosten des Theaters in Bremen zu veringern, was ihm jedoch nicht glücken wollte und dies veranlaßte ihn, die Concession zurückzugeben. E. ist gegenwärtig Mitglied des Theaters an der Wien zu Wien. Er ist ein sehr einsichtsvoller, nur durch die reine Wahrheit wirkender Schausp., dessen Gebilde sämmtlich Geist und Phantasie athmen; er spricht nicht allein die neueren Sprachen, sondern ist auch ein Kenner der alten. Von mehreren Sachen, die er aus dem Franz. und Engl. übersetzte, ist das Drama: „Latude, oder 35 Kerkerjahre" auf mehreren Bühnen zur Aufführung gekommen. (W. F.)

Enghaus (Christine), geb. in Braunschweig 1817, wirkte schon als Kind im dortigen Balette mit und trat dann auch später in einigen Kinderrollen auf. Der verdienstvolle Dramaturg Dr. Köchy erkannte ihre Anlagen und bemühte sich, dieselben auszubilden. Als sie genügend vor-

bereitet war, debütirte sie in Bremen als Jungfrau von Orleans, Louise in Kabale und Liebe und Toni mit dem besten Erfolge und wurde sofort engagirt; aber schon nach 10 Monaten verließ sie Bremen, um einem Rufe nach Hamburg zu folgen, wo sie unter des trefflichen Directors F. L. Schmidt Leitung sich bald zu einer Künstlerin ausbildete, der das Publikum seine ganze Theilnahme und Liebe zuwandte. Außer mehreren andern Gastspielen, spielte Chr. E. auch 1839 am Hofburgtheater in Wien mit solchem Beifall, daß ihr ein glänzendes Engagement geboten wurde, welches sie 1840 antritt. Sie verbindet mit der freundlichsten Aeußerlichkeit ein klangvolles Organ, dem nur etwas mehr Modulation zu wünschen wäre, und eine lebendige Phantasie; ihre Darstellungen athmen Wärme und Leben und zeugen für den unermüdlichen Fleiß der Darstellerin. Sentimentale Rollen wie Eugenie in den Geschwistern, Klara in Zurücksetzung, Griseldis ꝛc. sagen ihr am meisten zu, doch hat sie auch in heroischen und hochtragischen Parthien Vorzügliches geleistet; weniger gelingen ihr Lustspielrollen, obschon sie auch als pariser Taugenichts wahre Triumphe feierte. (R. B.)

Englische Comödianten (Theatergesch.). Name einer Schausp.=Truppe, die im Anfange des 17. Jahrh. in Deutschland umherzog und meistentheils Stücke gab, die Shakespeare's und seiner Zeitgenossen Dichtungen nachgebildet waren. Die Truppe war aus den Niederlanden eingewandert und ihre meist werthlosen Stücke übten den größten Einfluß auf die deutsche Bühne aus. Wenn sie übrigens ihre Stücke so gespielt haben, wie sie geschrieben sind, so kann man sich den Beifall nur durch die Neuheit der Sache erklären. Diese Gesellschaft machte fast zuerst aus der Schauspielkunst einen eigenen Beruf. Aber ob sie wirklich aus Engländern oder jungen Deutschen vom Comptoir der Hansa in London, oder aus Abenteurern bestand, weiß man nicht. Diese Leute gefielen allenthalben und man findet, daß ihnen und spätern Truppen der Magistrat der Städte feierlich entgegen kam. Von den Schauspielen dieser e. C. erschien der 1. Band 1620, der zweite 1630; die Schausp. wie ihre Stücke waren indessen nur eine sehr vorübergehende Erscheinung und verschwanden sehr bald. (R. B.)

Englische Musik s. Oper.

Englisches Theater. Die Geschichte des e. Th.s läßt sich am füglichsten in 4 Perioden theilen. Die 1. geht vom Beginn des kirchlichen Dramas bis zur Mitte des 16. Jahrh.s, wo sich das regelrechte Schauspiel bildete. Die 2. umfaßt die höchste Blüthe des e. Th.s unter Elisabeth und Jakob I. und geht bis zur puritanischen Revolution. Die 3. behandelt die Nachahmer der Franzosen und geht bis zum

Ende des 18. Jahrh. In der 4. endlich werden wir die Leistungen unserer Zeit zu berücksichtigen haben. Die ersten theatral. Darstellungen der Engländer theilen sich in Mirakelspiele (Miracles), Moralitäten (Morals oder Moral-plays) und Farcen oder Interludien. Die engl. Miracles waren den franz. Mysterien nachgebildet, anfangs auch franz. oder lat. geschrieben und behandelten vorzugsweise die Passionsgeschichte. Bestimmten Nachrichten zufolge wurde schon unter Heinrich I. vor 1100 auf der Klosterschule zu Dunstaple das Leben der heil. Katharina dargestellt. Diese Mirakelspiele trugen einen fast ganz epischen Character, da sie größtentheils aus Erzählungen bestanden, die sich genau nach der Folge der Begebenheiten in der Bibel oder der sonstigen Quelle richteten; der Dialog war noch sehr unbeholfen, meistens ging ein Prolog voran. Die dann folgenden einzelnen Stücke waren sehr kurz, eigentlich nur verschiedene für sich bestehende Auftritte, die wie die Gesänge des Epos, aber ganz ohne Uebergänge und Verbindung, an einander gereiht waren. Die Vorstellung währte oft mehrere Tage und in einigen wurde die ganze Weltgeschichte den Zuschauern vorübergeführt. Die Darstellung begann mit der Schöpfung und schloß mit dem jüngsten Gericht. Anfangs fanden diese Vorstellungen in Kirchen, Klöstern und auf Kirchhöfen, endlich auf öffentlichen Plätzen statt. Die Bühne bestand aus drei Abtheilungen; die obere bedeutete den Himmel, die mittlere die Erde und die untere die Hölle. Von diesen Mirakelspielen sind, außer vielen einzelnen, noch 3 große Sammlungen erhalten, wovon in neuerer Zeit Manches ist gedruckt worden. Der zu Chester aufgeführte Cyclus von Mirakelspielen (Chester-plays) begann am 2. Pfingsttage und war Mittwoche zu Ende. Dieser Stücke waren 24, wovon wir einige Titel anführen wollen. 1) Der Fall des Lucifer. 2) Die Schöpfung. 3) Die Sündfluth. 4) Abraham u. s. w., dann die Geschichte Jesu und das Ganze schloß mit dem jüngsten Gericht. Die Coventry-plays (42 an der Zahl) beginnen ebenfalls mit der Schöpfung und enden mit dem Untergange der Welt, so wie auch die Towneley-plays (32 an der Zahl), die in der Abtei Widkirk gespielt wurden. In allen diesen Stücken war eine empörende Frivolität mit dem heil. Stoffe gepaart und selbst der personifizirten Dreieinigkeit waren die rohesten Anspielungen zum Ergötzen des Volkes in den Mund gelegt. — Vier Jahrh. hindurch erhielten sich diese Mirakelspiele; erst im 16. Jahrh. verlor sich der Geschmack an ihnen, die Aufführungen wurden selten und hörten endlich ganz auf. Schon frühe hatte sich ein weltliches Element in diese kirchlichen Spiele gemischt, nicht blos weil sie in den größern Städten von den Gilden und Zünf-

ten dargestellt wurden (zu Chester spielten z. B. die Lohgerber den Fall des Lucifer, die Krämer die Schöpfung, die Färber die Sündfluth ꝛc.) sondern nachdem man an theatral. Darstellungen Geschmack gefunden, veranstaltete man dergleichen auch bei Festlichkeiten und zur Ergötzlichkeit der Könige und Großen. *) Mimische Darstellungen waren in England gewiß so alt wie die Mirakelspiele, und dürfen wir uns nur an die Feier des 1. Mai erinnern.

Die oben erwähnten Moralitäten begannen in der 1. Hälfte des 15. Jahrh. Auch sie waren Nachahmungen der franz., worauf schon die gleiche Benennung hinweist. Sie waren es von jetzt an, die die Augen des Volks auf sich zogen und viel dazu beitrugen, daß sich der Geschmack an den Mirakelspielen gänzlich verlor, obgleich sie zum Theil aus diesen hervorgegangen waren. Schon früher hatte man in die Mirakelspiele alleg. Figuren gemischt, wie sie bei den weltlichen Festspielen gebräuchlich waren. In einem der Coventry-plays z. B. erscheinen bereits Veritas, Justitia, Pax, Misericordia und in einem der folgenden der Tod personificirt. Bei den Moralitäten trat endlich der geschichtliche Stoff ganz in den Hintergrund, und man hörte nur Dialoge zwischen alleg. Personen. Der Teufel und das Laster fehlten nie; jener erschien in furchtbarer Gestalt, mit langer rother Nase, in ein Fell gehüllt, mit gespaltenen Klauen und Schwanz; das Laster, woraus später der Clown (s. d.) wurde, trug ein langes buntes Kleid und eine Peitsche in der Hand. Es war der Possenreißer und trat meistens in Begleitung des Teufels auf, den es gern verhöhnte und prügelte, bis derselbe zum großen Ergötzen der Menge in ein lautes Brüllen ausbrach. Das Ende war in der Regel die Belohnung der Tugend, die Verurtheilung des Lasters und der Lasterhaften, oder

---

*) Es mögen hier zwei Beispiele stehen, die für deutsche Leser nicht uninteressant sind und zugleich beweisen, daß die Engländer sich schon damals durch ihre theatral. Darstellungen auszeichneten. — 1416 als Kaiser Sigismund in England war, um Frieden zwischen England und Frankreich zu machen, wurde er in Windsor prächtig empfangen und bewirthet; auch fand in seiner und Heinrichs V. Gegenwart eine Vorstellung des Lebens des h. Georg von Cappadocien statt. Das Stück bestand aus 3 Abtheilungen: 1) Wie der h. Georg gewappnet wird und ein Engel ihm die Sporen anschnallt; 2) wie der h. Georg mit der Lanze in der Hand reitet und mit dem Drachen ficht; 3) der h. Georg und die Königstochter, die das Lamm in das Thor des Schlosses führt. — Das 2. Beispiel ist die Vorstellung eines biblischen Stückes auf Veranlassung der engl. Geistlichen bei der Kirchenversammlung zu Costnitz 1417. (S. Mysterien.)

Rettung durch Gottes Gnade. Die Mirakelspiele sowohl als auch die Moralitäten waren zur Unterhaltung des Volks mit kom. Scenen untermischt, die man Interludes (Zwischenspiele) oder Farcen nannte. Später wurden sie auch einzeln gespielt und nahmen Form und Charakter des Lustspiels an. Mit dem Beginn des geregelten Drama's (Mitte des 16. Jahrh.), so roh und unförmlich auch die ersten Versuche sein mögen, datiren wir die 2. Periode des e. Th.s.

An der Grenze dieser Periode steht John Bale (s. d.), Bischof zu Ossory in Irland. Seine Leistungen gehören meistens noch der früheren Zeit an, da er mehrere Mirakelspiele schrieb, wovon noch 4 vorhanden sind. Wir theilen ihm aber diese Stelle seines histor. Schauspiels wegen zu, welches erst 1838 aus der Verborgenheit hervorgezogen und gedruckt wurde. Das Stück heißt: Kynge Johan und bildet den Uebergang von den Moralitäten zu dem eigentlichen histor. Schauspiele. Noch kommen darin einige alleg. Figuren vor, z. B. Treason, Verity und Sedition (letztere spielt die Rolle des Lasters). Das Stück ist auch wegen seiner Polemik gegen die röm. Kirche und den Papst wichtig und König Johann wird darin als ein trefflicher Monarch geschildert, blos weil er sich gegen den Papst auflehnte. Die Herausgabe dieses Stückes ist in literarhistor. Hinsicht schon deshalb bedeutend, weil man bis dahin Bale blos aus seinen Miracle-plays kannte und sich demnach einen ganz unrichtigen Begriff von ihm bildete. Versuche zu Schauspielen, die uber die alleg. Form der Moralitäten hinauszudringen strebten, wurden seit Heinrich VIII. mehrfach gemacht. So entstanden z. B. die Masken, halbkom. Stücke, wo an die Stelle der alleg. Personen und ihrer Moral mythol. auch Schäfer und Schäferinnen, aber auch Charaktere der wirklichen Welt traten und vorzüglich kom. Situationen durchzuführen suchten. Wir werden später nochmals auf diese Masken zurückkommen. Der Spaßmacher Heinrichs VIII., John Heywood entwarf auch kom. Dialoge, in welchen Charaktere dargestellt werden sollten; doch fiel er meist in das Platte und Witzelnde. Einen entschiedenen Fortschritt verräth Frau Gurton's Nähnadel (Gammer Gurton's Needle), ein Lustspiel, welches 1551 zuerst gedruckt und bald darauf von den Studenten zu Cambridge aufgeführt wurde. Als Verfasser dieses Stücks wird John Still genannt. Als er das Lustspiel schrieb, war er noch Magister artium am Christ College zu Cambridge; später wurde er Bischof von Bath und Wells. Der Inhalt ist zu eigenthümlich, als daß wir denselben nicht kurz angeben sollten: Eine ehrliche Hausfrau verliert in der Eile ihrer Geschäftigkeit die Nähnadel, womit sie die Beinkleider ihres Hausknechts ausflickt; ein

lustiger Gesell benutzt dies Ereigniß, die gute Frau mit ihrer Nachbarin zusammenzuhetzen, welche beschuldigt wird, die Nadel gestohlen zu haben. Das ganze Haus geräth in Aufruhr; der Pfarrer und noch andere Personen mischen sich drein; die Handlung wird immer verwickelter, bis der muthwillige Stifter dieses häuslichen Unfugs auf einmal alle Räthsel löst, indem er dem Hausknecht einen so tüchtigen Schlag von hinten auf den Theil gibt, der in den zerrissenen Hosen steckt, daß die Nadel, die auch darin stecken geblieben war, tief genug in's Fleisch eindringt, um zu verrathen, wo sie sich bis dahin verborgen. So roh und unbeholfen Sprache und Versmaß dieses Stücks noch sind, so hat es doch im Niedrigkomischen unverkennbares Verdienst, auch finden sich Stellen darin (namentlich ein Trinklied), wo die Sprache sich freier und leichter zu bewegen beginnt. Die Erfindung der Intrigue, daß die handelnden Personen so arm sind, das Wiederfinden einer verlornen Nadel mit äußerster Wichtigkeit zu betreiben, ist sehr lustig. Das Stück ist bereits in 5 Acte getheilt und in einem dem Alexandriner ähnlichen Versmaße geschrieben, welcher Vers auch noch in Shakspeare's frühern Stücken, z. B. in „Verlorne Liebesmühe," vorkommt. Lange wurde dieses Stück für das früheste gelungene Drama gehalten und nur durch das 10 bis 15 Jahre später geschriebene Ralph Royster Doyster verdunkelt, welches in Haltung und Sprache auch unendlich besser ist. Der Gorboduc oder Ferrex und Porrex von Thomas Sackville, Lord Buckhurst und Sir Thomas Norton gemeinschaftlich nach antiken Mustern (in 10sylbigen reimlosen Jamben, doch mit gereimten Chorgesängen) verfertigt, und 1561 — 62 aufgeführt, gilt als die älteste regelmäßige engl. Tragödie; doch ist es ein steifes, todtes Machwerk, mit langen Berathungen vor und ebenso langen Erzählungen nach der dargestellten Handlung, ohne eigentliche Action und fortschreitende Bewegung. Dieses Trauerspiel blieb wegen seiner Langweiligkeit ohne weitere Wirkung, obgleich die jambischen Verse (blank verses) an sich ganz hübsch sind. Aehnliche Versuche wurden zwar von jetzt an wiederholt, doch blieb die antike Form dem engl. Drama glücklicherweise fremd. Berühmt waren zu ihrer Zeit die Stücke des 1566 verstorbenen Musikmeisters der Königin, Richard Edwards, die er unter dem Titel Damon und Pythias und Palämon und Arcitas ein Jahr vor seinem Tode schrieb. Ein Zeitgenosse (Thomas Twine) nennt den Dichter „die Blume des Königreichs und den Phönix des Zeitalters." In der That zeichnet sich sein Drama Damon und Pythias trotz mancher Absurditäten durch poetischen Gehalt, Schönheit der Sprache und den sanften Fluß der gereimten Verse vor den

bisherigen aus; hinsichtlich der dram. Form, der Entwickelung und Composition indeß ist der Fortschritt nur gering. — Whetstone's Promus und Cassandra (1578), welches Shakspeare wohl zuerst den Stoff zu seinem Maaß für Maaß lieferte, ist hier deshalb anzuführen, weil es, wie Tieck richtig bemerkt, gleichsam einen Uebergangspunkt von den gelehrten Nachbildungen der Alten zu dem eigentlich volksthümlichen Schauspiele bildet. — Thomas Kyd schrieb das beliebte Volksstück Hieronimo oder die spanische Tragödie, wahrscheinlich um 1588, welches noch 1602 mit vielen Zusätzen von Ben Jonson auf die Bühne gebracht wurde. Auch übersetzte er die Cornelia des Garnier aus dem Franz. Noch werden ihm zugeschrieben: Soliman und Perseda, das alte Stück: der Widerspänstigen Zähmung und der alte Hamlet. Er starb um 1595 in großer Armuth. — Das Lustspiel Grim der Köhler von Croydon (übersetzt von E. von Bülow, altengl. Schaubühne; Berlin, 1831), dessen Verfasser unbekannt ist, gehört ebenfalls hierher und zeigt sowohl in der Sprache, als auch in der Composition einen nicht unbedeutenden Fortschritt, obgleich noch viel Abgeschmacktheiten darin vorkommen. Es fand beim Volke viel Beifall und wurde noch 1600 wieder gedruckt. — John Lilly, oder Lily, (geb. in Kent 1554, gest. 1598), dessen Euphues oder die Anatomie des Wizzes 1579 erschien und wegen seiner zierlichen, freilich oft geschmacklosen Sprache bei Hofe so beliebt wurde, daß jeder Gebildete das Buch fast auswendig wußte und im Styl desselben redete. Es existiren außerdem neun Schauspiele von ihm, die sämmtlich bei Hofe aufgeführt wurden und wovon Alexander und Campaspe sein erstes und bestes Stück ist. Wenn die von Lilly eingeschlagene Richtung auch eine falsche war, so verdankt Shakspeare ihm doch viel; besonders tritt dies in seinen frühern Stücken hervor und zwar da, wo die höheren Stände reden, weil eben Lilly's Sprache die der höhern Stände damaliger Zeit war. Doch war diese Schreibart für Shaksp. nur ein Durchgangspunkt, aus dem er bald hervortrat und dieselbe später nur als Parodie anwendete. — George Peele's vorzüglichstes Stück, David und Bathseba erschien 1590. Um 1585 war er Stadtpoet von London und starb um 1598. Peele trat 1584 als junger Mann, eben von Oxford zurückgekehrt, zuerst mit seiner Anklage des Paris hervor, welches Stück gleich denen Lilly's zur Unterhaltung des Hofes und zur Verherrlichung der Schönheit der Elisabeth geschrieben war, doch aber den besten Stücken Lilly's vorzuziehen ist. Er wetteiferte auch mit Marlowe, dessen Tamerlan er seine Schlacht von Alcazar, und dessen Eduard II. er seinen

Eduard I. entgegensetzte; doch kam er ihm weder an Kraft und Tiefe der Gedanken und Charaktere, noch an Gewalt der Sprache und Abrundung der Composition gleich. — Nicht viel besser erging es seinem Zeitgenossen Thomas Lodge (geb. um 1556, gest. nach 1616) mit seinen Wunden des Bürgerkrieges, einer Tragödie, die bald nach 1586 erschien und ebenfalls Marlowe's Tamerlan ihre Entstehung verdankt. Es ist sein Hauptwerk, in dem zwar mehrere Charaktere wohl gelungen sind, das aber in jeder andern Hinsicht Marlowe's bessern Dramen nachsteht. Seinem Freunde Green dagegen steht er näher und übertrifft ihn sogar in mancher Beziehung, namentlich durch tiefere, kräftigere und durchgeführtere Charakterzeichnung und durch seinen angebornen Sinn für das Schickliche, Natürliche, den Green zuweilen verletzte. — Thomas Nash, ebenfalls Green's Freund und später auch Marlowe's, vielleicht etwas jünger als beide, war mehr Satiriker als Schauspieldichter. Das einzige Stück, des Sommers letzter Wille und Testament (Summer's last Will and Testament), das von ihm ohne Beihülfe geschrieben und noch vorhanden ist, kann nur für einen dram. Scherz zur Belustigung des Hofes, nicht für ein Drama im höhern Sinne des Wortes gelten. Die Hundeinsel (The Isle of Dogs), ein Stück, welches 1597 erschien und den Verf. in's Gefängniß brachte, ist verloren gegangen. Die Tragödie Dido, Königin von Karthago, an der Marlowe mitarbeitete, zeigt indeß in den von ihm herrührenden Partien, daß er sich mit Marlowe, dessen Styl er nachzubilden suchte, auf keine Weise messen konnte.

Bevor wir zu Greene und Marlowe, den beiden Shakespeare am nächsten stehenden Dichtern übergehen, müssen wir einen Blick auf den Entwickelungsgang des engl. Dramas zurückwerfen. Wir sahen in der 1. Periode unförmliche religiöse und alleg. Schauspiele, die kaum den Namen von Dramen verdienen, obgleich sich in den spätern Sprache und Dialog bereits zu einer vollkommenern Gestalt entwickelten. Dann verfaßte man nach antiken Vorbildern (aber nicht einmal nach den besten, denn Seneca galt als Muster) histor. Schauspiele mit Chören, die trotz ihrer Unbeholfenheit doch einen Fortschritt anzeigen. Dann kamen Lustspiele, roh und plump, aber doch nicht ohne komisches Talent, nicht ohne Wirkung auf das Volk und eben deshalb wichtig, weil dies der Weg war, auf dem das engl. Drama seinen Höhenpunkt erreichte. Dann Hofschauspiele, nicht populär und bald verdrängt und vergessen, aber doch den Geschmack der Zeit repräsentirend und dem shakspeareschen Drama ein neues Element zubringend, welches nie ganz verloren ging.

Den Uebergang von den eben in der Kürze geschilderten Dramatikern zu Shakespeare, dem sie bereits sehr nahe stehen, bilden nun Green und Marlowe. Robert Green, (s. d.) ist erst durch Tieck zu dem ihm gebührenden Range wieder erhoben worden. In allen Schriften Green's zeigt sich ein nicht gewöhnliches Talent, viel Reizbarkeit und Zartheit des Gefühls, Beweglichkeit und Frische der Phantasie, doch wenig Tiefe des Geistes und vor Allem fehlt es ihm an Energie des Charakters. Zwei von Green's Dramen sind ganz besonderer Berücksichtigung werth: Pater Baco (übersetzt in Shakspeare's Vorschule von Tieck) und George Green der Flurschütz von Wakefield (übersetzt in Tieck's altengl. Theater). Das erstere Stück, im Jahre 1591 gespielt, doch wahrscheinlich schon 1588 geschrieben, wurde öfter wiederholt und machte Glück, da es, wie das zweite Stück, eine volksthümliche Sage behandelt. Die Titel seiner übrigen Stücke sind: „Der rasende Roland," (welcher beim Volke viel Beifall fand), Jakob IV. von Schottland, König Alphonso von Aragon, Hiob und die schöne Emma die Müllerstochter.

Der bedeutendste von Shakspeare's Vorgängern war ohne Zweifel Christopher (Kit) Marlowe.*) (s. d.) Sein ältestes Stück, der große Tamerlan, in 2 Theilen, gehört in das Jahr 1586. Um 1588 erschienen die pariser Bluthochzeit und der Doctor Faust, eine Tragicomödie im ächten Sinne des Worts (übersetzt von W. Müller. Berlin, 1818); um 1589 sein Jude von Malta (übers. von E. v. Bülow a. a. O.); 1590 seine Dido an der Nash mitarbeitete, und in den folgenden Jahren sein bestes Werk: Eduard II. (übersetzt von E. v. Bülow a. a. O.). In diesen sechs Dramen (das ihm früher auch zugeschriebene Lust's Dominion, or the Lascivious Queen, ist nach neuern Untersuchungen nicht von ihm, sondern spätern Ursprungs) hat der Dichter ein bedeutendes dram. Talent beurkundet. Hätte der unglückliche Marlowe, den seine Zeitgenossen als Atheisten verschrieen, weiter nichts als Eduard und Faust gedichtet, sein Name würde unsterblich sein. — Auch sein Jude von Malta ist ein großartiges Werk, wenn es auch dem Stücke, wie Marlowe's Productionen überhaupt, an künstler. Vollendung gebricht.

Ehe wir zu Shakspeare übergehen, müssen wir noch einige Worte über das Bühnenwesen und die Theatereinrichtung der damaligen Zeit sagen. Als die religiösen Schau-

*) Vortrefflich ist sein Charakter in Tiecks Novelle „das Dichterleben," Theil I, geschildert, worauf wir hier verweisen.

spiele, die man in Kirchen und Klöstern aufführte, immer seltner wurden, bediente man sich der Hörsäle und der Gerichtszimmer zu diesem Zwecke. Die Volksschauspiele aber — und dies ist hier um so wichtiger, da dieser Gebrauch auf die Form und Einrichtung der spätern Schauspielhäuser Einfluß hatte — wurden zum Theil auf öffentlichen Plätzen und auf Brettergerüsten, großtentheils aber in den Höfen der Gasthäuser dargestellt; wie man denn die Gestalt dieser einfachen Theater in den Hofräumen mehrerer alten Gebäude noch deutlich wahrnehmen kann. Der mittlere Raum für die stehenden Zuschauer (Parterre) war auch in den spätern großen Theatern offen, oder doch nur mit Segeltuch bedeckt, um gegen Regen und Sonne zu schützen und das Parterre hieß ebensowohl wie ein solcher Hofplatz yard. Das erste, ausschließlich für dram. Darstellungen bestimmte und daher vorzugsweise Theater benannte Gebäude, war von Holz errichtet und lag in Shoreditch; das 2. hieß der Vorhang, und beide wurden zwischen 1570 und 76 erbaut. Um 1576 kaufte sich James Burbage, der Vater des berühmten Schausp. Richard Burbage, das Haupt der patentirten Gesellschaft des Grafen Leicester, in dem Gebiete des ehemaligen Blackfriarsklosters an und errichtete dort das Blackfriarstheater. Dieses Theater war kleiner als die übrigen und ganz bedeckt; auch wurde darin im Winter bei Licht zu erhöheten Eintrittspreisen und vor einem auserlesenen Publikum gespielt. Hier war es, wo im Winter Shakspeare's Stücke gegeben wurden, und er selber war einer der Hauptactionairs. — In dieselbe Zeit (1576 bis 77) fällt die Entstehung des Whitefriarstheaters, wo die Kinder der Capelle spielten; auch da wurden nur im Winter Vorstellungen gegeben. — Das größte und berühmteste Sommertheater — der Sommer war die eigentliche Zeit der theatral. Darstellungen — der Globus, nach der am Eingange befindlichen Figur des Hercules als Träger der Weltkugel mit der Inschrift: totus mundus agit histrionem, so benannt, wurde 1594 von der Gesellschaft des Lord Kämmerers erbaut, wozu auch Shakspeare gehörte. — Mit diesem wetteiferte die Fortuna, ebenfalls ein Volkstheater, welches der berühmte Schauspieler Allen (oder Alleyn), Schwiegersohn des Bürgers, Pfandverleihers und Theateractionairs Henslow, 1599 erbauen ließ. Die Direction der Fortuna ließ freilich auch treffliche dram. Werke aufführen, doch behielt sie zu ihrem Vortheile die volksthümliche Richtung bei, so daß dieses Theater besonders von den mittlern und niedern Ständen sehr zahlreich besucht wurde. (Eine Abbildung des Fortunatheaters befindet sich in Baudissin's Ben Jonson und seine Schule). Außerdem gab es noch mehrere kleinere Volkstheater, z. B. die

Rose, der rothe Ochs,*) der Phönix ꝛc. Im Ganzen wurden zur Zeit der Elisabeth und Jakobs I. gegen 17 Theater erbaut oder hergestellt. Die Einrichtung eines solchen Theaters war sehr einfach und von der jetzigen besonders darin verschieden, daß die Bühne verhältnißmäßig breiter und weniger tief war und daß in den großen Theatern zu beiden Seiten derselben ebenfalls Zuschauer saßen. Die Bühne war in zwei Theile, in eine größere und eine kleinere getheilt; z. B. in der ersten Scene des Lear traten Kent und Gloster im Proscenium auf, dann wurde der Vorhang der kleinern im Hintergrunde befindlichen und um einige Stufen erhöhten Bühne auseinandergezogen und man sah Lear auf dem Throne sitzen. Diese kleinere Bühne wurde auch zur Vorstellung von Intermezzos, wie im Hamlet, Sommernachtstraum ꝛc. gebraucht. — Die ganze Verzierung der Bühne bestand in einer einfachen Teppichbekleidung. Ein aufgestelltes Brett mit dem Namen des Landes oder der Stadt zeigte den Ort der Handlung an, dessen Veränderung durch die Aufstellung eines andern Brettes bewirkt wurde. Hellblaue von der Decke herabhängende Teppiche deuteten an, daß es Tag, dunklere, daß es Nacht sei. Ein Tisch mit Feder und Dinte machte aus der Bühne ein Geschäftszimmer; 2 Stühle statt des Tisches bedeuteten eine Schenkstube. In den bei Hofe dargestellten Stücken, besonders bei den sogenannten Masken Ben Jonson's, wurden allerdings bessere Decorationen angewendet, wozu der berühmte Baumeister Inigo Jones **) die (noch vorhandenen) Zeichnungen lieferte; doch wurde noch lange das Brett beibehalten, um anzugeben, welche Stadt, Gegend ꝛc. gemeint sei, weil man noch nicht verschiedene Decorationen für Gegenstände derselben Gattung besaß. — Anfangs führten die engl. Schausp. ein wanderndes Leben, sie hatten den Namen **Strolling players**, der mit dem Titel „fahrende Leute" (s. d.) ziemlich gleichbedeutend war und ein Statut von 1572 wirft sie noch mit den Fechtern, Bärenführern, Gauklern und Hausierern in eine Klasse; doch hielten sich auch mehrere Große eigene Schausp.-Truppen und schon 1574 erwirkte der Graf Leicester ein königl. Patent, wodurch seiner Schauspieler-Gesellschaft die Erlaubniß ertheilt wurde, unter der Aufsicht des **Master of the**

*) Eine Abbildung dieser Bühne, befindet sich in Heft 4 des Theater-Lexikons.

) Vergl. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste. Bd. V. S. 402 ff. und **Collier, New Facts regarding the Life of Shakspeare p 38 sq

Revels (Theaterintendant würde man jetzt sagen, doch hatte er einen größern Wirkungskreis, denn er war Oberaufseher und Anordner aller Lustbarkeiten bei Hofe) Vorstellungen bei Hofe und in ganz England zu geben. Außerdem erwählte sich die Königin 1583 aus den verschiedenen Gesellschaften der reichen Lords 12 der besten Schausp., gab ihnen den Titel the Queen's players (königl. Hof-Schausp.) und besoldete sie mit 35 L. 4 Sch. jährlich. Sie bildeten während Elisabeths Regierung die erste Truppe des Reichs, gegen welche die 14 Gesellschaften der reichen Lords, die außerdem in den Jahren 1586 bis 1600 noch entstanden, in den Hintergrund zurücktraten. Ebenso günstig erwies sich König Jakob gegen die Schausp. Bald nach seinem Regierungsantritt ertheilte er der Gesellschaft des Lord Kämmerers den Titel: Servants of the King und damit das Recht, in ganz England Schauspiele aufzuführen. Auch die Capellknaben der Königin Elisabeth (die im Hamlet erwähnten kleinen Nestlinge) standen unter dem besondern Schutze der Königin und gaben ihre beliebten Vorstellungen auf verschiedenen Bühnen, namentlich in Blackfriars und Whitefriars. Unter Jakob I. Regierung gerieth diese Gesellschaft in Verfall (was auch aus dem 1613 geschriebenen Prolog zu Heinrich VIII. hervorgeht) und gab ihre Vorstellungen in kleineren Städten. Zu der Zeit waren diese Children nicht gerade durchgängig Kinder, denn einige hatten schon ein Alter von 30, 40, ja von 50 Jahren erreicht. — Noch ist zu erwähnen, daß es zu Shakspeare's Zeit noch keine Schauspielerinnen gab, sondern daß alle weiblichen Rollen von Jünglingen und wenn ihr Gesicht nicht mehr jugendlich genug war, in Masken gespielt wurden. Zur Nebenunterhaltung im Theater diente besonders das Tabackrauchen; auch aß man Obst und hatte die Unsitte, mit den Ueberresten desselben nach den Schausp.n oder den auf der Bühne sitzenden Gentlemen zu werfen. Musik während der Zwischenacte fand nicht statt. — Wie in Deutschland (s. Comödienstreit) so erregte auch in England das Theater den Zorn und Eifer der Fanatiker. Viele verfolgten und verfluchten dasselbe und suchten es in den wildesten Ausdrücken und Beschimpfungen der Verachtung und dem Hasse des Volkes Preis zu geben. Philipp Stubbes, ein alter wüthender Puritaner, übertrifft in seinem Eifer alle Andern; in seiner Anatomie of Abuses (1583) ruft er: „Sehet das Fliegen und Rennen nach den Theatern, täglich, stündlich, bei Tag und bei Nacht, bei Ebbe und Fluth! Sehet nur diese schamlosen Spiele, diese unzüchtigen Geberden, dieses Küssen und Girren, dieses Umhalsen und Umschlingen, dieses Zuwinken und Anstarren mit lüsternen Blicken, diese empörende Gefallsucht! Höret dieses sinnlose Geschwätz, die-

ses Gelächter und Gespötte, welches für so bewunderswerth gehalten wird!" Dann beschwört er den Zorn des Himmels auf Schausp. und Theaterbesucher herab. Aber früher als in andern Ländern verstummte das Geschrei dieser Eiferer, oder verhallte vielmehr spurlos; nur unter der Republik erhielten sie, wie wir später sehen werden, einige Zeit Bedeutung und Einfluß. Einzelne Puritaner brummen allerdings noch heute das alte Lied. —

Shakspeare (s. d.), von dem wir jetzt zu reden haben, steht nicht blos an der Grenze zweier Jahrh., er repräsentirte nicht sowohl die höchste Blüthe der Poesie im 16. und 17. Jahrh., er steht auch im Wendepunkt des Mittelalters und der neuen Zeit. Ihm war gleichsam durch Offenbarung das Mittelalter aus den treuherzigen Chroniken, aus den noch in seine Zeit herüberreichenden mittelalterlichen Instituten, aus der Denkweise und Gesittung des Volkes, so wie aus dem, was er selber von jenen mittelalterlichen Elementen in sich trug, zur klaren Anschauung geworden. Aber auch die zeitbewegenden Interessen seiner Gegenwart, Freiheit des Geistes und des Individuums, erfaßten ihn mächtig und durchdringen seine Werke. War es doch nur einer so vielfach geistig und politisch bewegten Zeit wie der seinigen möglich, einen Geist in der Weise anzuregen und auszubilden, daß er als universell dasteht und das der Folgezeit werden konnte, was er ihr geworden ist. Shakspeare steht nicht isolirt, es findet sich vielmehr ein Uebergang, eine Vermittelung, welche ihn ganz nahe mit seinen Vorgängern und Mitlebenden verbindet, denn er schließt sich mit den ersten Bearbeitungen seiner frühesten Stücke ganz nahe und gleichförmig an seine Zeitgenossen an. In Handlung, Darstellung, Sprache, Charakteristik steht er in jenen Werken seiner ersten Periode auf gleicher Höhe und oft noch unter den übrigen Dichtern. Da ist es aber höchst interessant und lehrreich, allen Phasen seiner großartigen Entwickelung zu folgen, zu sehen, in welche strenge Schule er sich nahm, wie er sich herausbildete aus dieser Unvollkommenheit, bis es ihm endlich möglich ward, jene ewigen Werke zu liefern, wie sie in vollendeter Gestalt uns vorliegen. Anfangs arbeitete Shakspeare fremde Stücke für die Bühne um, wahrscheinlich auf Veranlassung und im Solde des erwähnten Bürgers Henslow, bis er sich endlich selber an die Composition eines Dramas machte; doch ist es durchaus nicht klar, mit welchen Stücken Shakspeare zuerst auftrat und die Untersuchung über die Aechtheit der ihm von Einigen, namentlich von Tieck zugeschriebenen Dramen erfordert ein tieferes Eingehen auf die Sache, als am gegenwärtigen Orte passend sein würde. Seine Lustspiele lassen sich in zwei Hauptclassen

theilen. Die eine erschöpft die Bedeutung in der Handlung, so daß sich Alles in dies Spiel verliert, wie Die beiden Veroneser, Die Irrungen, Maaß für Maaß, Die Zähmung der Widerspänstigen dies zeigen. Die 2. Form des shakspeare'schen Lustspiels ist die, worin die Betrachtung sich auf die tiefern Beziehungen und Verhältnisse, als auf etwas allgemein Gültiges wendet, wie im Sommernachtstraum, Was ihr wollt, Wie es euch gefällt, Verlorne Liebesmühe und ähnliche. — Shakspeare's Tragödien zerfallen ebenfalls in 2 Classen, die historischen, sowohl röm. als engl. Stücke und die, welche die menschliche Natur von allgemeinen Gesichtspunkten umfassen. In diesen Tragödien wird Alles, was bei einer großen Weltbegebenheit sich in dem Herzen der Menschen verbirgt, ausgesprochen. Die röm. zeigen uns alle Hauptmomente der röm. Geschichte; an den engl. besitzen die Engländer eine Reihe von 10 großen Werken über ihre Geschichte und eine ihrer merkwürdigsten Perioden, wie kein anderes Volk etwas dem nur Aehnliches aufzuweisen hat. Der später gedichtete König Johann eröffnet als tragisch-humoristischer Prolog diese mächtige Welt von Bildern und Erscheinungen, Gedanken und Empfindungen, Leidenschaften und Schicksalen. Heinrich VIII. kann man mit Recht als den Epilog dieser Dichtungen ansehen. — Die andere Art der Tragödien geht von dem allgemeinen Gedanken des menschlichen Looses aus; die eigentliche Handlung hat nur darin ihre Bedeutung und erscheint deshalb an und für sich mehr als Privathandlung, dahingegen die historische die ganze Bedeutung an ihrer besondern Stelle in sich enthält und als Weltbegebenheit dasteht. Vergl. Shakspeare.

Der bedeutendste von Shakspeare's jüngern Zeitgenossen war Ben (Benjamin) Jonson (s. d.) Shakspeare war es, der Jonson's erstes Stück „Jeden in seiner Laune" (Every man in his humor) auf die Bühne beförderte, dann schrieb er 2 Stücke aus der röm. Geschichte, den Sejanus und Catilina. In dem 1. Stücke spielte Shakspeare selber die Hauptrolle. Da aber Jonson mit diesen Versuchen nur geringen Erfolg hatte, so wandte er sich zum Lustspiel, welches seinem Naturell mehr zusagte. Jonson war ein Mann von außerordentlichem Verstande und gleich außerordentlicher Gelehrsamkeit. Seine Phantasie mußte sich der verständigen Anordnung unterwerfen; das Gefühl dem vorherrschenden Streben nach Witz, die Kraft eigener Erfindung dem Ideal, das er sich aus dem Studium der antiken Dichter für Tragödie und Lustspiel construirte. Der Stoff der Geschichte blieb für ihn Geschichte, ohne zur Poesie zu werden; das Beste, was man von seinem Sejanus und Catilina sagen kann, ist,

daß beide höchst gründliche dram. Studien nach den Quellenschriften der Alten sind. Im Lustspiel vereinigte er große Beobachtung des wirklichen Lebens mit dem abgemessenen Entwurf des Ganzen; eine Fülle einzelner Lächerlichkeiten und blendender Witze schmückt jede Scene. Allein indem er besonders auf die Consequenz der Charaktere hinarbeitete, gab er diesen zu viel Breite und vernachlässigte darüber die Handlung. Im Witz war ihm jene Süßigkeit des Scherzes versagt, welche mit harmlos gaukelndem Spiel die heiterste Stimmung erregt; Jonson, von Plautus, Terenz, Horaz, Persius, Juvenal genährt, neigte sich entschieden zum Satirischen und zu dessen prosaischer Bitterkeit. Dies Mißverhältniß der sorgsam ausgearbeiteten oft vollendeten Einzelheiten zur unharmonischen Organisation des Ganzen ist das Eigenthümliche aller seiner Lustspiele. In seinem ersten: Jeder in seiner Laune, finden sich die glücklichsten Situationen; das folgende: Jeder außer seiner Laune, ist viel unbedeutender. Hinsichtlich der Anlage sind Volpone oder der Fuchs, der Alchymist und Epicoene oder das stumme Mädchen die vorzüglichsten. Der Bartholomäusjahrmarkt scheint wegen des theatral. Effectes vielen Beifall gefunden zu haben; ohne alle eigentliche Handlung ist er ein Aggregat solcher Scenen, wie sie der Lärm, die Zänkerei, Dieberei eines Marktgewühls zu erzeugen pflegt. Von einem Dichter, dessen ganzes Wesen die Kritik war, läßt es sich erwarten, daß er die dram. Form nicht unbenutzt ließ, dem Publikum zu zeigen, welchen Begriff er von der Poesie habe, was ihm der höchste Maaßstab aller Leistungen sei. In dieser Absicht schrieb er seinen Poetaster, der mit modernen Sitten am Hofe des Augustus spielt und die Jonson'sche Poetik entwickelt. Ben Jonson's Opposition gegen Shakspeare und seine Kunst war übrigens durchaus ehrlich gemeint. Er war gewissermaßen der Lessing der damaligen Zeit, nur daß er nicht für die wahre, sondern für die falsche, verderbliche Kunstrichtung kämpfte; er machte Theorien, kritisirte und speculirte; Nachahmung der gemeinen Wirklichkeit war ihm die Hauptsache, eine andere künstler. Wahrheit kannte er nicht. Einem solchen Geiste mußten freilich das Maaß- und Planvolle in Form und Gehalt des antiken Dramas weit mehr zusagen, als Shakspeare's buntgewebte, complicirte Dichtungen. Darum war ihm jene zweite Seite der dichterischen Persönlichkeit Shakspeare's, die wie das ganze Volkstheater der Engländer dem romantischen Mittelalter angehörte, so verhaßt und unverständlich.

Nach Ben Jonson nehmen die beiden unzertrennlichen Freunde **Beaumont** (s. d.) (1586 bis 1615) und **Fletcher** (1576 bis 1625) die erste Stelle ein, die beständig zusam-

men genannt werden, weil sie fast alle ihre Stücke gemeinschaftlich dichteten. Nur ein Stück: **The faithful Sheperdess** (die treue Schäferin) soll Fletcher allein geschrieben haben; nach Beaumont's Tode war ihm der Schauspieldichter Shirley bei einigen seiner Arbeiten behülflich. An dem Stücke: Die beiden edlen Vettern soll auch Shakspeare einigen Antheil haben; auch andere Dichter verbanden sich damals in England zu gemeinschaftlichen dram. Arbeiten. Unter den 51 Schauspielen Beaumont's und Fletcher's ist keins, das von einer solchen Kraft und Fülle des Genies zeugte, wie die Meisterwerke Shakspeare's; aber die vorzüglichern lassen doch wahrhaft dram. Talent nicht verkennen. Den Standpunkt dieser Dichter kann man kurz so bezeichnen, das sie die Schönheit Shakspeare's zur Manier verwandelten und dadurch in das Extrem des Romantischen verfielen. Indem sie aber durch Neuheit beständig reizten und durch bunten Wechsel anzogen, wird es erklärlich, wie ihre Zeitgenossen sie sogar über Shakspeare stellen konnten, den sie wirklich, wenn der Theatereffect in Anschlag kommt, eine Zeitlang verdunkelten. Tragödien, Tragicomödien (die ihnen am besten gelangen) und Lustspiele wurden von ihnen mit gleicher Biegsamkeit und Leichtigkeit gedichtet. Die höchste Vollkommenheit erreichten sie nirgends, aber oft erhoben sie sich zu wirklichem Humor, dessen Eigenthümlichkeit **The knight of the burning pestle** (Der Ritter von der brennenden Mörserkeule) vielleicht am anschaulichsten macht. Es ist eine Parodie der Ritterromane; der Gedanke ist aus dem Don Quijote entlehnt, aber die Nachahmung ist mit solcher Freiheit behandelt und auf Spenser's Feenkönigin so angewendet, daß sie für eine 2. Erfindung gelten kann. — Das Tragische gelang diesen Dichtern am wenigsten: es fehlte ihnen dazu an Tiefe. Die Charaktere wurden von ihnen oft mit einer gewissen Willkür behandelt. Den ganzen Nachdruck ihres Talentes wandten sie auf Gemälde der Leidenschaften, wo sie durch Kraft und Fülle, selbst in der Uebertreibung hinrissen. Am meisten Tadel verdienen sie wohl in sittlicher Beziehung, denn sie trieben mit dem Edelmuth einen falschen Prunk und behandelten die Tugenden wie Temperamentsbestimmungen, nicht als Momente des geistigen Selbstbewußtseins. Besonders aber gefielen sie sich in einer Schamlosigkeit, in einer grellen Nudität, von welcher es vor ihnen in der Geschichte des Dramas kein Beispiel gab und auch nach ihnen keins gibt. In dieser Beziehung ist besonders die **Maid's Tragedy** anzuführen.

Philipp Massinger dichtete ebenfalls in ihrer Manier und schrieb auch mehrere Theaterstücke mit andern Dichtern gemeinschaftlich. An einem der Schauspiele Massinger's

hatte Dekker Antheil; an einem andern, dem Lustspiele Das alte Gesetz (The old Law) haben sogar zwei Dichter, Thomas Middleton und William Rowley, geholfen. Massinger's dram. Werke verdienen die Aufmerksamkeit, mit der man sie, nachdem sie beinahe in Vergessenheit gerathen waren, seit der Mitte des vor. Jahrh. wieder ans Licht gezogen hat. Der Plan seiner Dramen ist vollständig entworfen und die Einheit der Handlung glücklich mit der romantischen Mannigfaltigkeit der Scenen verbunden. Massinger hat mit kritischer Besonnenheit gearbeitet, wie Ben Jonson; aber er prunkt nicht wie dieser mit seiner Gelehrsamkeit. Unter seinen 17 Schauspielen zeichnen sich besonders einige Trauerspiele und Tragicomödien aus; letztere haben die größte Aehnlichkeit mit denen von Beaumont und Fletcher. In der poetischen Darstellung der Leidenschaften, steht er keinem andern Dramatiker nach; aber in der tragischen Charakterzeichnung ist er weit hinter Shakspeare zurückgeblieben. Eine seiner Tragicomödien: Das Gemälde aus der ungarischen Geschichte, verdiente ungeachtet mehrere trefflichen Scenen den großen Beifall nicht, womit sie aufgenommen wurde.. Weit mehr Beachtung verdient das Stück: Der Sclav; die Tragödie: die Märtyrin (The Virgin Martyr) ist ein schwaches Product. Ein anderes Stück: die unheilbringende Aussteuer (The fatal Dowry) kann man ein bürgerliches Trauerspiel nennen, es gehört zu den frühesten dieser Art und hat wenig poetisches Verdienst. Das gelungenste Stück von ihm ist Der Herzog von Mailand, voll dram. Lebens und trefflicher Darstellung der Leidenschaften. Zum Komischen hatte er weniger Anlage; doch zeichnet sich unter seinen Lustspielen: Die Bürgerfrau (The City-Madam) besonders aus. — Thomas Middleton arbeitete gleichfalls mit Ben Jonson, Fletcher, Massinger, Dekker und Rowley in Gemeinschaft. Er schrieb meist Comödien; blos 2 Tragödien: — The Changeliug (der Wechselbalg) und Women beware Women (Weiber hütet euch vor Weibern) — und 2 Tragicomödien: — The Phoenix (der Phönix) und The Witch (die Hexe). — Humor, Witz und Charakteristik sind seiner Comödie eigen; in der Tragödie Pathos, doch mit wenig Würde und Erhebung; aber in vielen seiner Stücke, besonders in der Hexe, eine Stärke und ein Umfang der Einbildungskraft, die ihn achtbar unter den Romantikern machen. Gelehrte Engländer haben vermuthet, daß die Hexe früher entstanden sei als Macbeth und dessen Hexenscenen veranlaßt habe. Allerdings findet sich auch im Macbeth ein Lied, welches nicht von Shakspeare, sondern von Middleton herrührt. Beider Hexen sind jedoch — einige populäre Beschwörungsformeln ausgenommen — wesentlich

verschieden. Von Middleton's Stück: Der Mayor von Quinborough hat Regis einige Scenen in seinem Shakspeare-Almanach übersetzt mitgetheilt.

Diese Dichter stellen uns die Hauptrichtungen der dram. Poesie jener Zeit dar; eine zahllose Menge, unter denen vorzügliche Talente, wie Rowley, Dekker, Marston, Ford, Webster, Chapman, Shirley und v. A. schlossen sich ihnen mit mehr oder minderem Glücke an. Einzelne Celebritäten nur tauchten unter den Schausp. jener Zeit empor wie Alleyn, William Kempe, Shakespeare, Burbadge, Lowis, Thomas Heywood u. A. Unterdessen entwickelten sich die puritanischen Streitigkeiten; die Republikaner siegten, Karl I. ward enthauptet, Cromwell bemächtigte sich der Herrschaft; dem frommen Sinn der Puritaner war das Theater ein Gräuel; die eingerissene Schamlosigkeit, die, von Beaumont und Fletcher zuerst fixirt, immer fortdauerte und, wie in Dekker's Stücken, sogar Bordellscenen nicht vermied, gab eine starke Berechtigung zu dieser bornirten Ansicht; 1647 wurden die Theater durch ein Gesetz geschlossen und blieben es bis zur Rückkehr der Stuarts 1660. Als nach der Reaction gegen die Puritaner die königl. Familie sich wieder nach London zurückbegab, brachte sie von Frankreich auch eine Vorliebe für den franz. Geschmack mit. Der Hof glaubte seinen Unterschied vom Puritanismus nicht besser an den Tag legen zu können, als wenn er die Sittenstrenge desselben durch Ausgelassenheit und Frivolität in franz. Form gleichsam parodirte. Und nicht allein auf London beschränkte sich diese Umwälzung; die Provinzialstädte eiferten der Hauptstadt und dem Hofe nach Kräften nach, bauten und restaurirten die Theater und weihten sie zu Tempeln der Sittenlosigkeit. Man kann diese Epoche als die der Gründung des engl. Provinzialtheaters betrachten, wie bedauerlich auch die Richtung derselben anfangs gewesen sein mag. Zwei Dichter waren es besonders, welche den Uebergang aus dem romantischen Geist der 2. Periode in den künstlichen der 3. machten, Davenant und Dryden.

William Davenant (1605 bis 1668 s. Avenant), angeblich Shakspeare's natürlicher Sohn, wurde dem Hofe Karls II. durch die geschmackvollere und prunkendere Einrichtung des Theaters wichtig. Für die dram. Poesie war er zwar in mannigfacher Weise thätig, aber nicht das Poetische war es, wodurch er bildend einwirkte, sondern das Theatralische, worauf er sich sehr gut verstand. Die frühere Einrichtung der Theater war gar zu einfach; Davenant sorgte für die Illusion durch schöne Decorationen, durch prächtige Anzüge, durch Tanz und Musik. Er wirkte sich zuerst bei der neuen Regierung die Erlaubniß aus, musikal. Unterhaltungen geben zu dürfen, aus denen bald Schauspiele wur-

den, die man Opern nannte. So legte er den Grund zu der engl. Oper. — John Dryden (1631 bis 1701) der sich besonders durch die Eleganz seines Styles und Verses auszeichnete, versuchte sich in mehreren Dichtungsarten; doch war sein reichstes Gebiet das Drama, worin er mit Umarbeitungen älterer Stücke, Opern, Lustspiele, Trauerspiele, Tragikomödien nach allen Seiten hin thätig war. Er besaß die Gabe, dem überall her Entlehnten einen gewissen Schein der Neuheit zu geben. Drydens Plane sind bis zur Abgeschmacktheit unwahrscheinlich, und die Charaktere unwahr und ohne Consequenz; am meisten gefallen sie sich in herrischen Großprahlereien. Der Ausdruck ist abwechselnd platt und bis zum Unsinn bombastisch, häufig auch beides zugleich; an schamloser Unanständigkeit gibt Dryden früheren Extremen nichts nach. Seinen Witz läßt er in geschraubten Sophistereien, seine Phantasie in übel angebrachten weitläufigen Gleichnissen glänzen. Dryden bildete die technische, formelle Seite der Poesie aus; allein zu der Glätte und conventionellen Zierlichkeit der franz. Poesie kamen die Engländer nicht, am wenigsten im Drama, wo die ältere romantische Gestaltung zwar in Umarbeitungen verzerrt, doch nie ganz verwischt werden konnte. Namentlich erhielten Otway und Lee den kräftigern, charakteristischen Ton. Thomas Otway (1651 bis 1685) zeichnete sich sowohl im Trauerspiel als auch im Lustspiel aus. Er lebte in Armuth und starb, wie erzählt wird, den Hungertod. Nathanael Lee (1657 bis 1695) war im Leben noch unglücklicher als Otway: er wurde nämlich wahnsinnig und das Excentrische seiner Natur spiegelte sich auch in seinen dram. Productionen ab, deren tragisches Pathos in seinen übertriebenen Metaphern nicht selten krampfhaft und unnatürlich ward.

Seit der Restauration und seit der wachsenden Einwirkung der franz. Literatur auf die engl. sonderten sich das Komische und Tragische immer mehr; ja selbst die prosaische und rhythmische Form trennten sich für diese Gebiete. Das Lustspiel nahm den Charakter der Zeit in allen seinen Abstufungen in sich auf. Von dem Zeitalter Karls II. bis zur Königin Anna ist ein allmähliger Fortgang der Sittlichkeit sichtbar. Endlich als sowohl die Handlung wie die Diction nach Sittlichkeit strebten, ward das Lustspiel in demselben Sinne moralisch, wie bei den Franzosen: es sollte belehren und bessern. Der geistreiche Sheridan ist der Gipfel dieser Tendenz. So gestaltete sich das Lustspiel bei Gay, Farquhar, Wicherley, Vanbrugh, Congreve, der Aphra Beer, der Susanna Centlivre rc. Manche der zahllosen Stücke dieser Epoche waren im höchsten Grade ausgezeichnet, z. B. Gay's „Bettleroper," mit der er zunächst das ital. Sing=

spiel verspottete, schilderte die Spitzbuben, den Pöbel und die schlechte Polizei Londons, alle Wüstheit, Schlechtigkeit und rohe Lustigkeit dieser Regionen mit unübertrefflicher Wahrheit. Späterhin, bei Foote, Garrick, Goldsmith, Colman, Cumberland wurde das Lustspiel immer edler und im Ton mannigfaltiger — Die wichtigsten Stücke dieser Periode sind uns durch Uebersetzungen bekannt; s. die „Uebersetzungsbibliothek engl. Lustspieldichter (Leipzig, Hinrichs)" worin einige Stücke von Sheridan und Farquhar trefflich übersetzt und bereits zwei die Lustspiele von Knowles erschienen sind. Das Trauerspiel bildete sich immer mehr nach dem franz. Drama und steht an Tiefe, Reichthum und Glanz dem Lustspiel nach. Doch bewahrte die Erinnerung an die ältere Tragödie vor einer solchen Erkältung und Vernüchterung des Pathos, wie sie in Frankreich herrschend war. Manche der genannten Lustspieldichter, wie Congreve, dichteten auch Trauerspiele; Andere, wie die Dichterin Susanna Centlivre, begingen mit dem Trauerspiel nur einen jugendlichen Mißgriff, von dem sie bald zurückkamen, sich ihrer eigentlichen Sphäre, dem Lustspiel, zuzuwenden. Die Neigung sich der älteren Tragödie anzuschließen, trat am Entschiedensten bei Rowe hervor. Dem franz. Ideal huldigte besonders Joseph Addison (1672 bis 1719). Sein „Cato" wurde von ganz Europa bewundert, weil er edle Empfindungen in würdiger Sprache vorzutragen verstand. Aber das ist auch Alles; das Stück ist frostig, ohne einen einzigen wahrhaft erschütternden Moment. Das Ansehen dieses Cato wirkte unberechenbar auf das Studium der griech. Tragiker, denen Thomson, Young, Mallet, Glover, Mason, Hayley nacheiferten; doch vermochten sie keine Reaction zu erzeugen, weil ihre Stücke nicht aufführbar waren. Desto glücklicher war die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels. Lillo, ein Goldschmied in London, der 1739 starb, wird gewöhnlich als der Begründer desselben angesehen, aber mit Unrecht, denn schon vor Shakspeare und zu seiner Zeit, finden sich einzelne Stücke, die völlig denselben Charakter haben, z. B. die Mordgeschichte des Arden von Fewersham, die auch Lillo kurz vor seinem Tode zu bearbeiten anfing. Lillo's „Georg Barnwell" oder „der Kaufmann von London," worin ein liederlich Leichtsinniger endlich zum Verbrecher wird und dem Galgen anheimfällt, einfach geschrieben, mit den Zufälligkeiten des gewöhnlichen Lebens, erschien Vielen damals als ein Meisterwerk. Unter den komischen Opern nach franz. Art, die sich auf dem e. T. behaupteten, nachdem man die Versuche, auch die heroische Oper zu nationalisiren aufgegeben hatte, erschienen während dieser Periode mehrere ganz artige, aber kein Meisterwerk. Die Theaterstücke dieser

Art von Fielding, dem Romandichter, konnten selbst bei dem Namen des Verfassers nur eine vorübergehende Celebrität erhalten. Die von Charles Coffey, einem Irländer, fanden wegen ihrer Rohheit, keine günstige Aufnahme, ob man ihnen gleich komische Munterkeit und dram. Leben zugestand. Die Opern von Coffey sind auf das deutsche Theater gewandert durch Umarbeitungen von Weiße, z. B. „der Teufel ist los" und „der lustige Schuster." Beliebter wurden die komischen Opern des Irländers Isaac Bikerstaffe. In Beziehung auf ausgezeichnete Darsteller ist die 3. Periode die reichste; gleich nach der Wiederherstellung des Königthums finden wir Cox, Harris, Kynaston, besonders wegen seiner Schönheit berühmt, Lacy und Medbourn; etwas später Hart und Mohun, Colley und Theophilus Cibber, Mountfort, Bowmann, Betterton und seine Gattin und die Mrs. Oldfield, Fryer, Vanbruggen, selbst die berüchtigte Clarke war nicht unberühmt. Im Anfange des 18. Jahrh. waren berühmt Barton Booth, Wilkes, Farquhar, Macklin, Powell und die sehr schöne Mrs. Horton; bald nachher erschien Garrick, einer der größten Schausp. aller Zeiten, der alle seine Zeitgenossen überragte und eine Umwälzung der Darstellungskunst hervorrief; neben ihm werden genannt Aston, Spranger Barry, Beard, Miß Clive und Miß Bellamy, Mrs. Siddons, Foote, Griffin, Havard u. m. A.

Die 4. Periode der Geschichte des engl. Theaters geht vom Beginne dieses Jahrh. bis auf die Gegenwart; sie bringt uns nicht viel Tröstliches und können wir uns daher kurz mit ihr abfinden. Der großartige Aufschwung, den die engl. Poesie mit dem Schlusse des 18. Jahrh. nahm, hat sich leider nicht auf das Drama erstreckt. Byron's, Scott's, Moore's dram. Arbeiten sind unbedeutend im Verhältniß zu ihren übrigen Leistungen. Das Studium Shakspeare's oder vielmehr sein Cultus, hat dem engl. Th. sein kräftiges, gesundes Leben nicht wiedergegeben. Die Tragikomödien von Sheridan Knowles, von Bulwer, Shiel, gut oder schlecht gerathene Melodramen, Werke eines Abends, der keinen Morgen hat, ermangeln hauptsächlich der Realität, der Beobachtung, der Energie und der Natürlichkeit. Wordsworth, geflüchtet in die ehrwürdige Einsamkeit seines Alters, ist der eigentliche poetische Gott, den das engl. Drama, ohne es selbst zu wissen, verehrt; seine sentimentale Analyse, seine rührende und sich in's Weite verirrende Träumerei, seine Betrachtungen über die Leiden des Lebens sind es, die, eindringend in die dram. Sphäre, durch eine elegische Atmosphäre die Lebensluft der Bühne ersetzt haben; ein unheilbarer Fehler, entsprungen aus dem Altern der Kunst. Das Geheimniß des dram. Genius entschlüpft den

Byron, W. Scott, Coleridge, Lamb, Lewis; die eingeschlummerte Fee erwacht nicht mehr. Maturin's „Bertram" ist ein Melodrama; alle Stücke Byron's haben nur Eine Person, Lord Byron selbst, und bleiben, wenn auch in eigenthümlich anziehender Weise und reich an psychologischen Motiven, zwischen der Elegie und dem Dithyrambus schweben. Es sind schöne Stellen in Milman's Fazir, Belsazar, Martyrs of Antiochia und in der Zerstörung Jerusalems. Mrs. Bailie schreibt Tragödien, die, obgleich es ihnen am Fortschritt der Handlung fehlt, oft beredt sind. Dem ganzen Drama fehlt es an Realität, an Leben, und folglich an Dauer. Byron's Sardanapal wie Coleridge's Rache haben Werth und Interesse nur für die Lectüre. Hervorzuheben ist Shelley's Tragödie: die Cenci, obgleich auch sie der Bühne nicht angepaßt ist; aber hochtragische Elemente sind ihr auf keine Weise abzusprechen. Sir Lytton Bulwer's Dramen, die Herzogin von Lavallière, die Dame von Lyon, Richelieu und der Seecapitain sind unsern deutschen Lesern bekannt und auch sogar, als hätten wir selbst nichts Besseres, über die deutschen Bühnen gegangen, was sie freilich nicht verdienen. Bulwer ist Romandichter, doch kein Dramatiker. — Sheridan Knowles, lange Zeit Schausp., hat seine Erfahrungen ausgebreitet, hat Dramen reich an Ereignissen verfertigt und das Interesse erregt durch eine manchmal poetische, oft übertriebene Berufung an die Schmerzen und Leidenschaften des häuslichen Lebens. Von seinen Tragödien und Schauspielen nennen wir: Virginius, Cajus Grachus, Tell. Den Charakter von Melodramen tragen: die Gattin, die Tochter, das Mädchen von Mariendorpt. Seine Lustspiele: die Liebesjagd, der Bucklige, Weiberwitz und der Bettler enthalten effectreiche Stellen; besonders ausgezeichnet ist der Bettler, der oft an das shakspearesche Lustspiel erinnert. Richard Lator Shiel, nicht ohne Talent, schrieb für die große Schauspielerin O'Neil seine Stücke The apostate und Evandre voll Rhetorik und Leidenschaft; in leichten humoristischen Stücken zeichneten sich John O'Keefe und George Colman aus, deren Stücke populär wurden und die kleinen Theater füllten. Noch sind als Dramatiker zu nennen: Talfourd, Verfasser von 2 Tragödien im antiken Gewande: Jon und der athenische Gefangene; die, so einfach sie sind, durch die ruhige Schönheit ihres Styls Eindruck auf der Bühne machten. Taylor, Dichter des Artevelde, Jerrold (Daves in a cage), James (Blanche of Navarre), Landor, mit 2 Tragödien: Andrea of Hungary und Giovanna of Naples; endlich Harneß und Browring. Außerdem gibt es noch eine Menge dram. Schriftsteller, welche für die Composition klei-

nerer Stücke jeden Genres bei den Theatern angestellt sind, wie John Tobin, Thomas Morton, Planche, der Verf. des Textes zum Oberon, Buckstone u. A. Mrs. Buttler (Fanny Kemble) hat seit dem Stern von Sevilla, einem Trauerspiele, nicht ohne Talent und manche schöne Stellen enthaltend, welches theilweise in den Willkomm'schen Jahrbüchern übersetzt mitgetheilt ist, nichts wieder von sich hören lassen. Ueber die Christmas-Pantomimes und die Easterpieces, jene beliebten volksthümlichen Arlequinaden und Zauberballets, s. die betreffenden Artikel. Die theatral. Darstellung versuchte in den letzten Jahren einen neuen Aufschwung zu nehmen; der große Schausp. Macready, Pächter des Covent Garden, hatte bedeutende Talente um sich versammelt und wirkte besonders für die Wiederbelebung der shakspeareschen u. a. classischen Stücke, wie er auch, nicht ohne den Beifall des Publikums, mehrere Dramen von Byron in Scene setzte. Sein kühnstes Wagstück war, als er Shakspeare's halb epischen Heinrich V. aufführte; doch erhielt sich das Drama nur durch die prachtvollen Decorationen und seinen patriotischen Inhalt und zwar nur kurze Zeit. Doch sein Unternehmen scheiterte an der jetzigen Mode der vornehmen Welt, das Theater nicht zu besuchen. Die Königin geht fast nur in die ital. Oper und als es ihr einmal einfiel ins Covent Garden Theater zu gehen, sahe sich Macready genöthigt, ihr den Eintritt verweigern zu lassen, denn — sie hatte den von 500 auf 300 L. herabgesetzten jährlichen Miethzins für die königl. Loge nicht entrichtet; freilich bezahlte sie ihn endlich, doch sieht man aus diesem kläglichen Beispiele, wie ein so wahrhaft großartiges Streben, wie es Macready zeigt, von oben her anerkannt wird. *) Auch hat Macready Covent Garden aufgeben müssen und ist jetzt am Drury Lane thätig. Nobler als die Königin betrug sich Sir Lytton Bulwer gegen ihn, der ihm das Honorar für ein neues Stück zurücksendete. Zu den bedeutendern Schausp. dieser Periode gehören vor allen Kean, Young, Mrs. Hartley, Sheridan Knowles, Knight, die Familie Kemble und gegenwärtig, außer Macready, der jüngere Kean, Matthews, Mrs. Warren und Mrs. O'Neil. Ueber die äußere Gestaltung des engl. Th. vergl. besonders den Art. London. Alsdann

---

*) Nach neuern Nachrichten soll die Königin das wahrhaft engl. Drama nach Kräften protegiren. Und man muß dabei bedenken, daß diese Beherrscherin einer halben Welt von ihrer 398000 L. betragenden Civilliste nur über 26000 L. baares Geld zu verfügen hat, sie also nicht Hunderttausende dem Theater zuwenden kann. D. R.

vergl. außer den in diesem Art. genannten Hülfsquellen nach: Hone, the ancient mysteries, 1823; Haslewood censuria literaria; Lewis Gotspede, authologia comica, 1638; Nordens speculum Britaniae, 1593; Colley Cibber, apologie of my life; Chetwood, history of the english stage; Davies, the life of Garrick; the History of English Poetry by Thomas Warton. A new edition. Lond. 1824. IV Vols. (Dieses Werk geht aber nur bis auf die nächsten Vorgänger Shakspeare's.) — Geschichte der (engl.) Poesie und Beredsamkeit. Von F. Bouterwek. 7. und 8. Bd. Göttingen, 1809 bis 10. — Cours de littérature française par Villemain. Paris 1833 ff. (worin der Verf. auch von der engl. Lit. handelt.) — Essai sur la littérature anglaise par Chateaubriand. Paris 1836. — Annals of the Stage to the Restoration; and, History of English dramatic Poetry to the Time of Shakspeare, by J. Payne Collier. 3 Vols. Lond. 1831. (Das beste und vollständigste Werk über diesen Gegenstand.) Vorlesungen über dram. Kunst und Literatur von A. W. v. Schlegel. 3 Bde. 1813 und Solger's Recension derselben in Solger's nachgelassenen Schriften und Briefwechsel. 2 Bde. Leipzig, 1823. Ferner die betreffenden Schriften von Tieck. Les origines du Theâtre moderne, par Ch. Magnin. Paris, 1838. — The Origin of the English Drama Edited by Hawkins. Ox. 1773. III Vols. Select Collection of old Plays. Edited by Dodsley. 1744. A new edition 1760. XII Vols. — Mehrere Sammlungen von 5 bis 6 Stücken. Es wird hinreichen die neuste dieser Art anzugeben: A Collection of English Miracle Plays and Mysteries. By Will. Marriot. Basel and Leipzig, 1838. — Shakspeare and his Times By Nathan Drake. II Vols. Lond. 1818. — Ueber Shakspeare's dram. Kunst und sein Verhältniß zu Calderon und Goethe. Von Dr. Hermann Ulrici. Halle, 1839. — Die Zahl der Schriften über Shakspeare ist unendlich. Ueber seine Zeitgenossen findet man das Wichtigste in den Ausgaben ihrer Werke von Gifford, Dyce, Cornwall, Campbell 2c. Ueber die engl. Literatur der Gegenwart lieferte Philarète Chasles in der Revue de deux Mondes (1839) eine treffliche Uebersicht, welche auch in den „Blättern zur Kunde der Literatur des Auslandes" (1839, No. 85 bis 94) im Auszuge übersetzt mitgetheilt ist. Außerdem vergl. die einzelnen, auf das engl. Th. sich beziehenden Art. wie Christmass-pantomime, Clown, Dresscircle, Dropscene, Easter-piece, u. s. w. (S.)

English Opera House (Theatre royal), ein Th. 2. Ranges in London, s. d.

Engst, 1) (Joh. Jacob Michael), 2) (Caroline

Louise, geb. Riesen), dessen Gattin, Beide gebildete Künstler um die Mitte des vor. Jahrh. 3) (Christine Marie Dorothea, geb. Rouillon) zu Dresden geb. 1756. Sie debutirte 1774 zu Braunschweig als Leonore im Postzug, war 5 Jahr bei der Koberwein'schen Gesellschaft, dann in Regensburg und Manheim, und kam 1790 nach Berlin, wo sie als Franzisca in Schröder's Victorine deb., 1793 trat sie als Wilhelmine in Jünger's Entführung zum letzten Male auf, ging nach Frankfurt a. M. und starb das. 1795. In letzterwähnter Rolle sah sie Schröder, der in seinen Reisebriefen über sie sagt: „Die Beste dieses Theaters, wohl die Beste, die ich auf meiner ganzen Reise gesehen. Mienenspiel, Bewegungen, Ausdruck, alles sehr brav. Auch in Gesellschaft zeichnet sie sich durch feine Lebensart aus." — Meyer, Schröders Biograph, fügt hinzu: „Was würde Schröder erst gesagt haben, wenn er ihre Milford und Amaldi, ihre (welche Verschiedenheit!) Amme in den Milchbrüdern gesehen hätte. Natur und Kunst vereinigten sich in ihr für den Triumph des Lustspiels. Die Bühnen des Auslandes haben mir nichts Vollkommneres vorgeführt." — Ihr Spiel war identisch mit ihrem Lebenswandel. 4) (Louis v.) geb. in Liefland um 1800, spielte einige Zeit bei kleineren Gesellschaften, bis er 1825 als 2. Liebhaber nach Weimar kam, wo er noch engagirt ist. Allmählich ist er in das Fach der gesetzten Liebhaber und Bonvivants übergegangen und alternirt zuweilen mit Durand (s. d.). Hübsche Figur, Bühnengewandtheit und eine glückliche Auffassungsgabe unterstützen sein natürliches Talent. Früher war E. auch ein sehr gewandter Tänzer und übernahm die Soli's in Balleten. (Z. F.)

Enkyklion (Garder.), so v. w. Ampechone.

Ennius, Lustspieldichter, den die Römer den Vater ihrer Poesie nennen, geb. zu Rudiä bei Tarent in Calabrien (Groß-Griechenland) um 239 v. Ch. ward mit griech. Sprache und Literatur vertraut, wurde mit dem röm. Bürgerrecht beschenkt und starb 70 Jahr alt am Podagra. Die von ihm noch erhaltenen Bruchstücke, welche zuletzt von Spangenberg, Leipz. 1825, herausgegeben sind, verrathen Kraft und Feuer und große Lebhaftigkeit des Geistes, während die Rauhigkeit und Härte der Sprache seiner Zeit zugerechnet werden muß. Als dram. Dichter versuchte er sich in der Tragödie und Comödie, jedoch nach griech. Mustern; die namentlich aus seinen Tragödien noch übriggebliebenen Stellen lassen vermuthen, daß sie reich an schönen Sentenzen und tiefen Blicken in das menschliche Herz waren. (W. G.)

Ensaya (Theaterwes.). Die Proben des span. Theaters. E. de papel, die Leseprobe; E. del arreglamiento, Ar-

rangirprobe; E. de teatro, Theaterprobe; E. general, Generalprobe; E. contrajes, Probe im Costüm. (L. S.)

Ensemble (franz., zusammen, mit einander, vereint). Jedes in sich abgeschlossene Kunstwerk kann nach seinem E. beurtheilt werden, d. h. in Bezug auf seine Gesammtwirkung, ohne Rücksicht auf die einzelnen Theile desselben. Kein Kunstwerk bietet aber für diesen Standpunkt der Beurtheilung so auffordernde Seiten dar, als das dram., sei es nun das Werk des Dichters, ohne Rücksicht auf scenische Darstellung oder diese Darstellung als selbstständige Vollendung und Abgeschlossenheit des Dichtungszweckes, weil die in sich selbst verschiedensten Materialien an Personen und Dingen zu einem bestimmten Zwecke zusammenwirken. Im concreteren Sinne versteht man unter E. das Zusammenspiel der Schausp., so wie das Gelingen einer Darstellung in allen ihren Theilen bis auf das scenische Beiwerk herab. Dies wird nach den Grundsätzen der Theaterschule des Conservatoire in Paris dadurch erreicht, daß alle auf der Bühne anwesenden Personen dazu beitragen, die Kraft und Bedeutung des Vorgehenden zur Anschauung zu bringen. Hierin liegt allerdings die ganze Aufgabe des E., doch reichen die Mittel an Personen und Dingen nur bei wenigen Bühnen zu, dies zu erreichen. Wenn die Persönlichkeiten der Darsteller vollständig zu ihren Aufgaben passen, keiner durch sein Spiel seiner Aufgabe eine größere Bedeutung verleiht, als ihr im Verhältniß zum Ganzen zusteht, die Rollen vollständig gewußt werden, durch Proben eine bestimmte Fertigkeit erreicht worden ist, und durch längeres Zusammenwirken die Schausp. gegenseitig ihre Intentionen herauszufühlen oder auf die Nüancen des Mitspielers einzugehen gewohnt sind; auch das Beiwerk an Statisten, Decoration, Costüm u. s. w. nicht stört, sondern die Gesammtwirkung unterstützt, so ist ein gutes E. erreicht. Selten, sehr selten ist dies E. unbedingt in allen Vorstellungen selbst der ausgezeichnetsten und reichbegabtesten Bühne zu finden; denn bei dem täglichen Wechsel der Aufgaben ist es unmöglich für Alle, eben immer nur das Geeignete zu finden. Dagegen findet sich im Einzelnen oft ganz unerwartet höchst Beachtenswerthes. So hatte das National-Theater in Berlin unter Iffland ein vortreffliches E. für das Familiengemälde, Hamburg in den Jahren 1820 bis 25 ein ausgezeichnetes E. im feinen Lustsp., das Théâtre des Variétés immer ein merkwürdiges E. für die Pariser Volksposse, das königstädter Theater in Berlin zur Zeit der Sonntag ein vielbesprochenes E. für die ital. und leichte franz. Oper. Das E. ist auch häufig die Folge der Wirksamkeit eines bedeutenden Schausp.s, nach dessen Art die Umgebung sich unwillkürlich bildet. Viel zu einem guten E.

kann die Regie thun, doch wird sie sich meist, wo künstler. Capacitäten fehlen, nur auf das materielle „Gut zusammen gehen" beschränken müssen. Dieselben Darsteller, die ein Kotzebuesches Rührstück mit der vollständigsten Wirkung beleben, können gänzlich unfähig für das E. in einer Braut von Messina, einer Iphigenia sein; ja es ist eine gewöhnliche Erscheinung, das E. in einer Gattung mangelhaft zu sehen, wo bei derselben Bühne es allen Anforderungen in einer anderen Gattung entspricht. — Bei neuern Stücken findet man das E. häufiger, als bei denen des älteren Repertoirs, weil eine größere Sorgfalt beim Einstudiren derselben waltet und das Ganze einer ersten Darstellung belebender auf alle Mitwirkenden und steigender auf ihre Fähigkeiten wirkt. Auch das Publikum empfängt bei den ersten Aufführungen mehr den Gesammteindruck des dram. Kunstwerkes als später, wo das Interesse sich nur noch an die Ausführung der einzelnen Rollen knüpft. Hier finden keine Vergleiche statt, hier hat jeder Darsteller nur seine Geltung mit Rücksicht auf den Gesammtzweck des Dichterwerkes; das Publikum sieht und fühlt nur, was geschieht, ohne durch Erinnerung an früher Gesehenes aufgefordert zu werden, den Vergleich anzustellen, wie es geschieht. Darum sind Gastrollen von entschieden ungünstigem Einflusse auf das E. einer Darstellung. Hier ist kein gegenseitiges Verstehen möglich, Alles geschieht eben nur um die Befähigung des Einen Darstellers zu dieser besonderen Aufgabe zu bekunden, und ist diese glänzend, so steht Alles neben derselben im Schatten. Das E. bei einer solchen Vorstellung könnte nur ein Fremder beurtheilen, der die Leistungen der Bühne zum Erstenmale sieht; der Einheimische kommt vor lauter Vergleichen gar nicht zum Bewußtsein eines guten oder schlechten E.s. Die erste Bedingung, um ein gutes E. zu erreichen, ist die gewissenhafte Besetzung der Rollen nach der natürlichen Begabtheit der einzelnen Darsteller. Ist man zu Versuchen gezwungen, legen contractliche Ansprüche den Absichten der Direction Fesseln an, muß wohl gar ein Schausp. eine neue Rolle bekommen, weil er gerade nichts zu lernen hat, während der Geeignetere zu viel beschäftigt ist; so sind dies Uebelstände, die freilich unabweislich und in den socialen Verhältnissen des Theaterlebens gegründet sind, aber sie machen eben ein gutes E. unmöglich. — Es ist damit nicht gesagt, daß jede Aufgabe auch gleich auf das Ausgezeichnetste gelöst werden soll; im Gegentheil, auch in der Beschränktheit ist ein E. möglich, während es gerade da zerstört wird, wo einzelne Rollen so vortrefflich dargestellt werden, daß alles Uebrige nicht hinanreicht; sondern nur das Geeignete, Zusammenpassende werde gewählt. Zwei Schausp. neben einander beschäftigen zu wol-

len, die sich im Leben feindlich gesinnt sind und Charakterschwäche genug zeigen, dies öffentlich zu affichiren, tödtet jedes Zusammenspiel, namentlich bei Frauen. Man tadelt zwar ein solches Verhältniß mit Recht als unverträglich mit den Ansprüchen der Kunst; kann man aber die Menschennatur ändern und soll die Direction nicht darauf bedacht sein, dem Publikum den reinsten ungetrübtesten Kunstgenuß zu bereiten? — Oft ist es günstig, Rivalitäten dem Publicum in unmittelbarer Wechselwirkung vorzuführen, ob aber das E. bei diesem Wettlaufe gewinnt, ist eine andere Frage. Die zweite Bedingung für ein gutes E. sind gute Proben. Bei dem tollen Gewirre des täglichen Spielens ist es freilich in Deutschland nicht möglich ein Stück mit solcher Sorgfalt einzustudiren, als dies in Frankreich geschieht (s. Proben), und in derselben Ausdehnung wie dort, dürfte es auch hier kaum nöthig sein, weil der deutsche Schausp. gewohnt ist, seine Rollen zu Hause zu lernen, der franz. aber dies ausschließlich auf den Proben thut; aber man sollte dann auch nicht eher eine zweite Probe machen, bis man sich überzeugt, daß die Rollen auf der ersten Probe gewußt sind. Auf das E. einer Darstellung wirken zu wollen, wenn der Souffleur jedem Schausp. seine Rolle während der Proben noch vorliest, dürfte von Seiten des Regisseurs ein vergebliches Bemühen sein; denn ein künstler. Behandeln der Darstellung ist erst dann nützlich, wenn das materielle und technische überwältigt ist. Das Feld der Nüancen, der Pausen, des Einfallens u. s. w. kann nur dann vom ordnenden Einfluß des künstler. Vorstandes mit Erfolg bearbeitet werden, wenn die Darsteller Herren ihrer Rollen sind. Das abgeschlossene Studium der Rolle von Seiten jedes einzelnen Darstellers hat ihn, wenn er anders überhaupt Künstler, nicht theatral. Handlanger ist, so mit der Aufgabe vertraut gemacht, daß er Bedeutungen, Nüancen, vervollständigendes stummes Spiel da anbringt, wo das Lesen des Stückes in der Leseprobe es kaum ahnen ließ. Diesen verschiedenen Wünschen und Ansprüchen: an Stellung, förderndes Spiel der Mitunterredner, Pausen u. s. w., welches nun jeder Einzelne mit auf die Probe bringt, von Seiten des Regisseurs, der den Eindruck des Ganzen empfängt und die Gesammtheit der Dichtung sich vor seinen Augen entwickeln sieht, zu entsprechen; hier zu mildern, dort anzuspornen, ist eigentlich die höhere geistige Wirksamkeit der Probe und durch diese wird das so wichtige E. erreicht. — Eben so wichtig als das E. der spielenden Personen, ist aber auch das des scenischen Beiwerks, die augenfällige Zusammengehörigkeit mit dem Ganzen der Darstellung. Die genaue Abrichtung der Comparsen, besonders wo diese einzeln zu erscheinen und irgend etwas anders

außer ihrer Erscheinung zu verrichten haben, sei stets eine Hauptsache des ordnenden Vorstandes. Die Erscheinung derselben vor den spielenden Personen, ihr Antheil an dem, was vorgeht, ihr Aussehen, ihr Benehmen u. s. w. werde nicht dem Zufalle oder der Anleitung eines Unterbeamten überlassen. Man sehe in dieser Beziehung die correspondirenden Artikel. Rein materieller, ja man möchte sagen, polizeilicher Natur ist die Aufsicht während der Vorstellung in Rücksicht auf Nachlässigkeiten, Uebelwollen, schlecht angebrachten Scherz u. s. w. Das Lachen und Unterhalten der Nebenpersonen in wichtigen Momenten, die gleichgiltige, antheillose Stellung derselben, das gedrängte, eilige Auf- und Abtreten des Chors und der Comparsen u. s. w. u. s. w. und manche andere dem Schausp. nur zu wohl bekannte Uebelstände, müssen stets strenger Rüge gewärtig sein; da das Publikum mehr bemerkt als man glaubt und durch den kleinsten Vorgang dieser Art die Täuschung gewaltsam gestört wird. (L. S.)

Enter (englisch, er tritt ein, von dem v. a. to enter, Techn.), bezeichnet auf der engl. Bühne den Auftritt einer Person. In der scenischen Einrichtung findet man häufig die Bezeichnung ent. p. s. und ent. opp. p. s. oder enter prompters side. (Auf der Seite des Souffleurs, der bekanntlich auf der engl. Bühne an der Seite des Theaters, dicht hinter dem Proscenium seinen Platz hat) und enter opposite prompters side (auf der dem Souffleur gegenüber liegenden Seite). Daher auch das Wort Entrance, Eingang auf die Bühne zwischen den Coulissen, und zwar upper entrance zunächst dem Proscenium, und second entrance die der Decoration (flat) zunächst befindliche. Ueber eine nur der engl. Bühne eigenthümliche Entrance s. Auftritt, 1ster Band Seite 170. (L. S.)

Enthusiasmus (Aesth.), ein aufgeregter Gemüthszustand, erweckt durch die innige Theilnahme an etwas Liebem und Vollkommenem. Wo der E. nicht auf wirklich Vollkommenes begründet ist, ist er Schwärmerei; er gehört übrigens zu den Affecten, und nur lebhafte, thätige Geister sind desselben fähig; vergl. Begeisterung, Ecstase, Exaltation. (B.)

Entlassung (Theaterw.), plötzliche, ohne den contractlich vorbehaltenen Kündigungstermin, erfolgt zuweilen als Repressalie gegen schwere Contracts-Contraventionen, die jedoch im Contracte selbst benannt sein müssen. Die Auflösung des Contractes auf gewöhnlichem Wege kann man nicht füglich E. nennen, da diese nur in einem durchaus dienstlichen Verhältnisse stattfinden kann. Doch wird häufig von der Polizeibehörde ein E.s-Schein vom abgehenden Schausp.

verlangt, ehe ihm sein Paß ausgehändigt wird; eine Maßregel, durch welche das Durchgehen der Schausp. verhütet werden soll. (B.)

Entrailles (franz., wörtlich Eingeweide), jouer avec e. heißt in der franz. Theatersprache mit Feuer und Begeisterung spielen. Einem Schausp., der das Publikum kalt läßt, fehlen die e. Der höchste Grad dieser e. wird auch brûler les planches, gleichbedeutend mit dem deutschen „Coulissenreißen" genannt. (L. S.)

Entréa (Tanzk.). Der erste (Anfangs) Tanz eines Balletes. (H...t.)

Entre-Act (Techn. u. Mus.). Zwischen-Act. Derjenige Theil einer Theatervorstellung, welcher zwischen dem Fallen und Wiederaufziehen des Vorhangs mit Musik ausgefüllt wird. Mißbräuche mancherlei Art herrschen in dieser Beziehung noch bei den meisten Theatern. Die Wahl der Musikstücke ist gewöhnlich dem Ermessen des ersten Violinisten, sogenannten Symphoniedirigenten überlassen, der aufs Gerathewohl nach einem anziehenden spannenden Actschluß ein Menuet von Kramer, Pleyel oder Wranitzky, oder in einem Lustspiel ein Adagio von Haydn spielen läßt. Bei dem großen Reichthum tüchtiger Compositionen für diesen Zweck von Lindpaintner, Henning, Schneider, Ries sollte die Wahl gewissenhafter sein. Ferner beginnt die Musik selten gleich nach dem Fallen des Vorhangs, was eigentlich wohl so sein sollte und endigt nach Gutdünken lange vor dem Wiederaufziehen desselben. Beides ist tadelnswerth. Mit dem Fallen des Vorhanges soll die passende Zwischenmusik beginnen und so lange fortdauern, bis der Inspicient von oben herab das Zeichen gegeben, daß auf der Bühne Alles zum unmittelbaren Wiederanfang in Bereitschaft ist; dann schließt der Symphoniedirigent musikal. richtig, nicht etwa beliebig in der Mitte einer rythmisch in sich abgeschlossenen musikal. Phrase, und der Vorhang hebt sich wieder. Das Herausgehen der Orchestermitglieder nach aufgezogener Gardine und das langsame Wiederhereinkommen, wenn die Zwischenmusik beginnen soll, das Suchen in den Noten u. s. w. sollte als störend für das Publikum nicht stattfinden und das Entfernen aus dem Orchester nur auf das dringende Bedürfniß beschränkt sein. Auf der Bühne hat der Inspicient während des E. das Nöthige für den nächsten Act zu ordnen, sich zu erkundigen, wann die etwa vorkommenden Umzüge beendet sind, und dem Orchesterdirigenten das Zeichen zum Aufhören der Musik zu geben. (L. S.)

Entrechat (Tanzk.), ein Tanzschritt, welcher während der Erhebung des Tänzers vom Boden gemacht wird

und in einem kreuzweise Übereinanderschlagen der Beine besteht. Ein Tänzer, welcher ein schwerfälliges und träges Bein hat, wird dieses pas nur langsam und unvollkommen ausführen, denn je mehr Lebendigkeit vorhanden ist, um so brillanter wird der E. — Im Allgemeinen ist beim Tanze die Gewandheit der Kraft vorzuziehen; ein feines Bein und eine bewegliche Sehne erleichtern die Erhebung vom Boden und das Schlagen des E.s von 3, 4, 5 bis 9 Schlägen; sehr wenige Tänzer bringen es zu 10 Schlägen. Einige Groteskstänzer (es giebt deren wenige, seit unsere Tänzer sich dieses Genres bemächtigt haben) bringen den E. auf 12 Schläge; indessen vermögen diese Zöglinge der ital. Schule den E. nie so zu machen, wie ihn die franz. Schule erheischt; man bemerkt stets die Anstrengung, die sie machen, um sich zu erheben, ihre Arme und Körper ermangeln jener Grazie und unentbehrlichen Reize, die Jedem gefallen, der guten Geschmack hat. — Der E. ist gegenwärtig nicht mehr en vogue; es ist ein Tanzschritt, den die Eleven nicht eher ausüben dürfen, bis ihre physischen Kräfte es erlauben. (H...t)

Entrée, (franz., Eintritt, Tanzkunst), 1) s. Annonc= 2. Band S. 107. 2) (Theaterw.). Freies E. also freier Eintritt. Das freie E. in den Zuschauerraum ist im Allgemeinen rechtmäßig den sämmtlichen darstellenden Mitgliedern einer Bühne zuständig, bedingungsweise deren Verwandten, oder sonst mit dem Theater in Verbindung stehenden Personen: Theaterdichtern, Theaterärzten, Zeitungsredacteuren u. s. w. Entweder sind bestimmte Plätze für die zum freien E. Berechtigten angewiesen, oder im Allgemeinen der Besuch des Parterres, beliebiger Logen, der Gallerie erlaubt. — Wünschenswerth wäre es für alle darstellenden Künstler, daß ihnen ein besonderer Platz im Zuschauerraume angewiesen würde, wie dies schon größtentheils bei den Frauen der Fall ist, damit sie nicht gezwungen sind, mit dem Publikum in Berührung zu treten. Die Berechtigung zum freien E. kann den darstellenden Mitgliedern nur dann entzogen werden, wenn schon alle Billets verkauft sind, der Anstalt also ein entschiedener pecuniärer Schade zugefügt werden würde. Einige Bühnen haben das Auskunftsmittel ergriffen, sämmtliche freien E. erst mit der Stunde des Anfangs der Vorstellung eintreten zu lassen, wodurch allerdings mancherlei vorkommenden Beschwerden vorgebeugt wird. Andere kündigen auf dem täglichen Schauspielzettel an, ob die freien E. gültig sind oder nicht und unterscheiden auch durch die hinzugefügte Clausel „ohne Ausnahme" gewisse Kategorien der zum freien E. Berechtigten. Von selbst versteht sich das freie E. außer für die oben Genannten, für den von der Behörde verordneten Censor, den wachthabenden Polizeibe=

amten und dessen Gehülfen, die Beamteten der Sicherheits- oder Criminalpolizei auf deren Verlangen, bei Hoftheatern die Dienerschaft des Hofes, in der landesherrlichen Loge die Adjutanten, Kammerherren oder die Personen, die das Hofmarschallamt als dazu berechtigt erklärt. Bedingungsweise ist je nach der Räumlichkeit, dem Besuch und der Gunst des Bühnenvorstandes auch den Orchestermitgliedern, dem Hülfspersonal an Beamteten, Garderobiers, Aufseher u. s. w. den Gatten, Frauen und Kindern dieser, so wie Literaten, Recensenten u. s. w. entweder für immer oder nach jedesmaliger Bestimmung das freie E. gewährt. Der dauernde freie Eintritt wird gewöhnlich ohne Billet, nur nach gekannter Persönlichkeit gestattet; der bedingungsweise auf besondere Billets, welche als E.=Billets (s. Billet) bezeichnet sind, nicht auf andere übertragen oder verkauft werden dürfen. Die bequemste Einrichtung für diejenigen, welche dauernde Berechtigung zum freien E. haben, ist ein Buch, welches bei der Casse oder Controlle ausgelegt ist, und in welches sich die Eintretenden einzeichnen. So ist es wenigstens in England. Bekannt müssen solche Personen den Thürstehern und Logenschließern sein, damit diese ihnen keine Contremarken verabfolgen lassen. Sonst findet sich auch das Abgeben einer gewöhnlichen Visitenkarte oder eines kleinen Zettels mit der eigenhändigen Unterschrift des Eintretenden. Da wo ganze Logen für die Benutzung der freien E. angewiesen sind, pflegt man eine Tafel mit dem Namen der dazu Berechtigten in der Loge aufzuhängen; so daß nicht allein von dem Thürsteher, sondern auch von den Besuchenden selbst eine genaue Controlle zu führen ist. — Das bedingungsweise freie E. wird gewöhnlich auf eine jedesmalige schriftliche Meldung gewährt, welche dann einen Stempel erhält und an der Casse, oder von dem Thürsteher als E.=Billet angenommen wird. Es finden auch wohl Beschränkungen statt, z. B. junge Musiker nur für den Besuch der Opern, die Verwandten der Orchestermitglieder oder des Hülfspersonals nur für bestimmte Wochentage u. dergl. mehr. Der Regisseur, welcher am Abende den Dienst hat, pflegt außerdem das Recht zu haben, für außerordentliche Fälle, z. B. durchreisenden Künstlern, freies E. auf passenden Plätzen zu bewilligen. Je nach den Ansichten der Bühnenvorstände oder den durch Raum und Antheil des Publikums gebotenen Bedingungen, ist das freie E. entweder sehr beschränkt, oder über die Gebühr ausgedehnt. — Der Anforderungen sind allerdings viele, und die Vorwände unter denen freies E. nachgesucht wird, oft höchst befremdend; indessen ist zu beachten, daß jede Bühnenverwaltung sich durch das Ausgeben freier E. an solche Personen, welche eine große Neigung

für das Theater bekunden, aber dasselbe nicht dauernd bezahlen können, ein für die Bühne und ihre Leistungen freundlich gesinntes, lebhaftes und täglich wiederkehrendes Publikum schafft, das nicht ohne Einfluß auf die allgemeine Stimme bleibt. — (L. S.)

Entrepreneur (Theaterw.). Unternehmer, Uebernehmer bestimmter Veranstaltungen, daher Schauspielunternehmer, ital. Impressario. Wenn Jemand es unternimmt, eine Bühne zu errichten, oder eine vorhandene mit allen Activen und Passiven als Eigenthum übernimmt, so nennt man ihn E., Eigenthümer, Impressario. Oft ist er gleichzeitig Director, in dem die ganze Leitung der Anstalt, die artistische, technische und kaufmännische zusammenfällt; oft miethet er sich Befähigte für die Leitung dieser einzelnen Richtungen. Da zur Errichtung oder Uebernahme einer Bühne jedenfalls Vermögen gehört, so legt der E. das Seinige oder einen Theil desselben an, um damit zu gewinnen. Sein ausgesprochener Zweck ist also Gewinn; das Mittel dazu, das dram. Gedicht und die Kunst des Schausp.s. Er trägt die ganze Verantwortlichkeit geschlossener Contracte und bürgt dafür mit dem ganzen Material der Anstalt. — Sein Bestreben geht zunächst dahin, sich die Theilnahme des Publikums zu bewahren, oder sie zu erringen; kann er dies mit guten Stücken und guter Darstellung auf die Dauer nicht erreichen, so muß er seine Zuflucht zu Reizmitteln nehmen. Sein Geschick laßt ihn oft außerordentlich gewinnen, oft bereitet sein Ungeschick ihm große Verluste. — Niemand bedauert seinen Fall, jedermann beneidet ihm seine Erfolge. — So spielt er fortwährend Hazard. Geringe ist die Zahl derer, die bei einer Theaterunternehmung gewonnen; groß aber die Zahl derer, die sich durch eine solche ganz zu Grunde gerichtet. — Niemand kann es dem E. verargen, wenn er das Theater ausschließlich mit kaufmännischem Geiste betreibt; wenn er alternde Schausp. verstößt, dem Geschmacke des Publikums huldigt, Elephanten und Affen die Bühne entweihen läßt, — er will ja gewinnen und hat baares Geld an den Gewinn gesetzt; — ob aber eine solche Leitung vom Staate jedwedem anvertraut werden sollte, der eben nur baares Geld einsetzt, und keine andere Garantie gewährt, ist eine andere Frage, deren Lösung leider künftigen Zeiten überlassen bleibt. In Italien und Frankreich ist die Entreprise eines Theaters fast ein Börsengeschäft geworden; das Talent eines Schausp. wird nach Procenten ausgebeutet, die Schönheit einer Schauspielerin schon auf Jahre hinaus in Coupons verkauft und für einen neuen Stadttheil das Bedürfniß eines Theaters heraus calculirt. So weit ist es in Deutschland noch nicht gekommen, wenigstens nicht allge-

mein; aber der Fälle sind doch manche, wo Directoren solcher Kunstanstalten nichts weiter dazu mitbringen als Geld. Wenn Männer vom Fach, oder nur in diesem Fach erfahrene Männer sich als E. der Leitung des Ganzen unterziehen, so läßt sich wenigstens einige Gewissenhaftigkeit voraussetzen und das Geldinteresse wird sich nicht so verletzend breit machen, wie bei denen, die ganz offen den Zweck affichiren und jedes Mittel zu Erreichung desselben gut heißen. Außer den allgemeinen Censurverhältnissen und rechtlichen Bestimmungen über Haltung geschlossener Contracte giebt es fast gar kein Gesetz, welches einem Schauspiel-E. in seiner Beziehung zum Staat und zur Gesellschaft oder gar in seinem Verfahren gegen die von ihm benutzten Mittel: Dichter, Schausp. und Hülfspersonal, an bestimmte Regeln bindet. Ihm ist die entschiedenste Freiheit gewährt, nach seinem Gutdünken zu verfahren, wenn er sich nur innerhalb allgemeiner polizeilicher Vorschriften hält. Von jeder Unternehmung, die für das Publikum berechnet ist, verlangt der Staat Garantieen oder beschränkt ihre Wirksamkeit auf Vorschriften; nur der Schauspiel-E., unter dessen Leitung eine Anstalt steht, die auf Bildung, Gesittung, Geschmack und anständige Geselligkeit des Publikums wirken soll, hat dem Staate keine Art von Garantie zu leisten, ist Niemanden verantwortlich für Verderbniß des Geschmacks, Tyrannei und Willkühr gegen Untergebene u. s. w. Auffallend genug ist es, daß bei der immer steigenden Bedeutung des Theaters für Volksleben der Staat diesem Gegenstande keine bestimmte gesetzliche Haltung giebt. Vergl. Concession, Director u. s. w. (L. S.)

Entwurf (Aesth.), s. Anlage.

Enveloppe (Gard.), beliebter franz. Aermelmantel gegen Ende d. v. Jahrh. mit Kappe, Kragen, aus Taffet, Atlas u. dergl., bunt gefüttert und oft leicht wattirt. (E. G.)

Enyo (Myth.), s. Bellona.

Eos (Myth.), s. Aurora.

Epaulette (Gard.). Achselstück, Achselband; früher einfache Bänder, die am Aermel angenäht, am Kragen mit einem Knopfe befestigt wurden und dazu dienten, das Bandelier oder Degengehänge auf der Schulter festzuhalten. Später wurden sie z. B. in der franz. Armee allgemein als Zierrath getragen und waren je nach den Graden und Waffengattungen von Gold, Silber, Messing, Stahl, Seide und Wolle. Hat das E. die obige Form des Achselstückes auch beibehalten, so ragt es doch meist halbmondförmig in einer Verlängerung über den Aermel heraus und ist mit Franzen, Bouillons, Sternen, Metallschuppen, einem Namenszuge u. s. w. geziert und enthält die Nummer des Regiments. Alle

Militärobern vom Offizier an tragen das E., häufig auch die Musiker und Tambours. — Contre-E., ein solches Achselstück ohne Franzen und Verzierung; wird von den franz. Subalternoffizieren auf einer Seite getragen, während sie auf der andern ein wirkliches E. haben. (B.)

Ephēbicus (a. Bühne), ein abgesonderter Platz in den griech. Theatern für die Epheben, die mannbar gewordenen Jünglinge, die noch nicht als wirkliche Staatsbürger aufgenommen waren.

Epicharmus, geb. zu Kos in der 60. Olympiade, er verlebte seine Blüthenzeit am Hofe Hierons von Syracus und starb in der 82. Olympiade. Er ist der Schöpfer des kom. Dramas auf Sicilien, welches sich hier, unabhängig von dem attischen, aus der Neigung der Dorier zu mimischen Darstellungen entwickelte. Aus dem neckenden Dialog, hob E. durch Einführung eines bestimmten Sujets die Comödie zur Kunstform empor. Doch theilt er diesen Ruhm, nach Aristoteles, mit Phormis. Die bleibende Einwirkung von E.s Dichtungen auf spätere Zeiten spricht sich dadurch aus, daß manche von den stehenden Masken der neuern Comödie z. B. der Parasit schon in seinen Stücken vorkommen. (W. G.)

Epīgenes, aus Sicyon im Peloponnes, wird als der Erste genannt der bei den dionysischen Festspielen Anderes als streng auf den Dionysus Bezügliches vorbrachte, weßhalb die Zuschauer ihm zugerufen haben sollen: Das gehört nicht zu Dionysus! was nachher sprichwörtlich geworden ist. Choraufzüge mit dram.-mimischer Handlung wurden in Sicyon schon früh gefeiert und es lag sehr nahe, daß auch andere Gegenstände herbeigezogen wurden, die sich zu fester Handlung gestalteten. E. hatte hieran den meisten Theil und die Stadt Sicyon gilt daher als Mutter der Tragödie, die von Athen vervollkommnet und ausgebildet wurde. Doch ist dabei nur an eine lyrische Tragödie zu denken, die, die dorische Mundart beibehaltend, später als ein wesentlicher Bestandtheil in die attische Tragödie übergegangen ist. Der Vortrag geschah durch den Chorag und die Choreuten unter musik. Begleitung. (W. G.)

Epigōnen (Myth.). Die Nachkommen der 7 Helden im ersten thebanischen Krieg, nämlich Aegialeus, Theosander, Alcmäon, Diomedes, Promachus, Sthenelus und Euryalus, welche den Tod ihrer Väter zu rächen den 2. thebanischen oder E.krieg führten, durchweg ein Gegenstück des ersten, denn während jener Zug mit völligem Untergang endete, ist der Ausgang dieses: Eroberung von Theben; Stoff genug, sowohl für epische als dram. Darstellung, wie er sie in alter und neuer Zeit fand. (F. Tr.)

Epigramm (das Sinngedicht, Alleg.), wird versinnbildet durch eine weibliche Figur, die in der einen Hand einen Lorbeerkranz, in der andern eine Geißel hält; zu ihren Füßen liegt eine Leier. (B.)

Epilog (Aesth.). Nachwort, Schlußwort, Schlußrede; auch wohl für den Schlußredner gebraucht, stammt aus dem altgriech. ἐπι und λογος, und hat in der dram. Dichtkunst den Zweck, dem Leser oder Zuhörer nach der Beendigung eines Werkes noch solche Bemerkungen mitzutheilen, die dasselbe nicht selbst ausspricht. Aristoteles erklärt die Wesenheit des E. als einen Theil des Dramas, der gesprochen wird, wenn der Chor zum letztenmale gesungen hat. Als solcher enthielt der E. der antiken Tragödie entweder Betrachtungen über das Stück im Allgemeinen, oder über die Rolle dessen insbesondere, der den E. sprach. Er ist seiner Entstehung nach nicht so alt als der Prolog und besonders nicht mit der Exode (s. d.) zu verwechseln. Die neuere Kunst hat bei Shakspeare den E. wieder aufleben sehen, z. B. in: Ende gut, Alles gut! — Wie es Euch gefällt, Heinrich VIII. u. s. w.: Meistentheils enthält er aber eine Bitte um die Nachsicht des Publikums. Zu einer bestimmten Bedeutung im dram. Gedicht hat der E. sich indessen nirgends erheben können; der vorzüglichste Grund hiervon mag wohl in der Ermüdung des Zuschauers zu suchen sein, der nach vollständig abgeschlossener Handlung nicht mehr Ruhe genug hat, eine Erklärung des Gesehenen oder eine Bitte um Nachsicht anzuhören. Die Schlußcouplets eines franz. Vaudevilles entsprechen in leichter gefälliger Form eigentlich der Idee des E., denn sie wiederholen entweder zusammengedrängt die Eigenthümlichkeiten des Inhalts, besprechen witzig und besonders durch Wortspiele einzelne glückliche Einfälle und bitten am Schluß um die Nachsicht des Publikums. (L. S.)

Epirrhema und **Antepirrhema** (a. Bühne), s. Chor.

Episcēnium (a. Bühne), das Obertheil der Theater, bei den Griechen und Römern, wie es Vitruvius in seinem Werke über die Baukunst beschreibt. Es wurden darunter sowohl die 3 Stockwerke, der die alten Theater einschließenden erhöheten Sitze des Schauplatzes (bei uns Logen und Gallerie) als auch der zu den Maschinerien erforderliche Raum über der Bühne verstanden. (Pr. Dr. Sch.)

Episch (vom Griech. Epos, Epopöe: Heldengedicht), nennen wir in einem Drama Alles, was weniger die Charakteristik, die lebendig in das Ganze eingreifende und es fortschiebende That zum Gegenstande hat, sondern was sich

mehr dem ruhigen Tone der Erzählung anschließt, z. B. Relationen über früher Geschehenes u. s. w. An sich ist das Drama aus dem Epos vermittelst des Hinzutritts der Lyrik, als der subjectiven Seite der Poesie, hervorgegangen; das Drama wird dies nie vollständig von sich abweisen können; aber ein zu großer Reichthum an e.n Elementen ist dem lebendigen Fortgange eines Dramas eben so schädlich, wie ein zu großer Reichthum im Lyrischen. Das e. Element hat einen gewissen Hang zur bloßen Relation, zur Ruhe, Breite und Behaglichkeit, wozu sich das Drama, das nach Concentration hinstrebt und eben dieses Hinstrebens wegen nicht breit und behaglich sein kann, nicht gern hergibt. An einzelnen e.n Partien sind die Dramen Schillers sehr reich; die bekannte Erzählung des schwedischen Hauptmanns vom Tode Max Piccolomini's ist z. B. e.er Natur; der ganze Wilhelm Tell sieht mehr einem in einzelne von einander abgerissene Stücke aufgelösten Epos ähnlich, als einem Drama, worin Charakter und Handlung sich gegenseitig bedingen und mit einander fortbilden sollen, wie ein organischer Proceß. Dies E.e ist auch in Shakspeare's historischen Stücken nicht zu verkennen, durch seinen e.en Charakter ist z. B. Heinrich der Fünfte das reine Gegenbild von Macbeth, welcher in dram. Entwickelung seinem Schlusse mehr entgegenstürmt als schreitet. (M.)

Episode (Aesth.), nannten die Griechen alle untergeordneten Theile einer Tragödie, die ohne an und für sich nöthig zu sein, doch zur Entwickelung des Ganzen wesentlich beitrugen. Diese Erklärung gilt theilweise auch für den Begriff der E. wie sie das jetzige Theater gestaltete, nur geht man jetzt weiter und nennt einzelne Rollen, Tänze, Decorationen, insofern sie nicht unmittelbar in die Handlung eingreifen, E. Die größte Anhäufung von E.n findet sich in dem Lustspiel der Vielwisser von Kotzebue, in dem außer der Rolle des Peregrinus, seiner verlassenen Geliebten und der zur Hauptintrigue nöthigen Personen, alle übrigen E.n sind. Mit Geschicklichkeit die E. zum Hauptzweck zu verbinden, sie demselben aber auch stets unterzuordnen und zu sorgen, daß sie nicht hemmend oder störend in den Gang der Handlung eingreifen, ist die große Kunst des Dichters (L.)

Epithase (Aesth.), bei den Griechen Benennung der Exposition (s. d.), in der die Katastrophe (s. d.) vorbereitet wurde. (L.)

Epitheton (v. griech.), Beiwort, welches dem Nennworte zur Erhöhung des bildlichen Ausdrucks und stärkerer Versinnlichung hinzugefügt wird; daher auch malende und verschönernde Beiwörter (Epitheta ornantia) genannt, wie man sie besonders bei naiven Volksdichtern trifft, z. B. bei

Homer, bei dem sie gewöhnlich einen heiteren, stark sinnlichen Charakter tragen, bei Ossian, wo ihr Charakter nebelhafter, unbestimmter, melancholischer ist. Rosenfingrig ist Aurora bei Homer, blauäugig Juno, schnellfüßig Achilles, dagegen gibt es bei Ossian eine wolkige Nacht, oder gar einen blauen Lauf (des Mondes am Himmel). Die E. müssen ungesucht, anschaulich und bestimmt sein. Zu Zeiten des verkehrten Geschmacks, z. B. in der Lohenstein Hoffmann-Waldau'schen Periode findet oft eine wahrhafte Hetzjagd nach schmückenden Beiwörtern statt, wie es gegenwärtig bei unsern neuesten lyrischen Dichtern der Fall zu sein pflegt. Das bewirkt aber Unnatur, überladenen Prunk und Sinnlosigkeit. Besonders hat sich die dram. Poesie in dieser Hinsicht in Acht zu nehmen. Soll sie den Menschen darstellen, wie er ist, so soll sie ihn auch sprechen lassen, wie er spricht. (M.)

Epode (a. Bühne), s. Chor.

Epopöe (das Heldengedicht, Alleg.), dargestellt durch die Kalliope (s. Musen).

Erato (Myth.), eine der Musen (s. d.)

Erck (Hulda), geb. zu Berlin, ist die Tochter des dortigen königl. Garderobenbeamten E. Sie ist von ihrer frühesten Jugend an beim Hoftheater und leistet, besonders im Fache der sentimentalen Liebhaberinnen, Erfreuliches. Auch im komischen Fache, namentlich in Localrollen, hat sie bereits einige sehr glückliche Versuche gemacht und verspricht hierin für die Folge noch Bedeutendes zu leisten. Bei einem Gastspiele in Stuttgart und Leipzig hat sie sich auch den Beifall des dortigen Publicums zu erwerben gewußt. Ihre Schwestern haben sich ebenfalls der Bühne gewidmet: Emma gehört zum Balletpersonale der königl. Oper in Berlin, Malwine ist beim Hoftheater in Schwerin und Therese bei dem königstädter Theater in Berlin engagirt. (H. S.)

Erde (Myth.). Die E. bei den alten Völkern wird gleich Himmel und Meer als Gottheit gedacht: aber die Gäa der Griechen, Tellus der Römer, war kein Gegenstand des Cultus in der historischen Zeit. Sie ist nächst dem Chaos von Uranfang da; erzeugte aus sich den Uranus (Himmel), die Berge, den Pontus (das Meer); mit dem Uranus die Titonen, Cyclopen und Centimanen. Aus Rache über die Gefangenhaltung ihrer letzten Kinder durch Uranus bewog sie die Titanen zur Entthronung und Entmannung desselben; aus den herabfallenden aufgefangenen Blutstropfen erzeugte sie die Erinnyen, die melischen Nymphen und die Giganten (s. d.). Ihre allegor. Darstellung s. Elemente. (F. Tr.)

Erebus (Myth.), des Chaos Sohn, Bruder der Nacht,

mit der er den Aether und die Hemera (den Tag) erzeugte. Oertlich gilt er als ein finstrer Raum unter der Erde zwischen der Erdoberfläche und dem Hades, und bildet den Durchgangspunkt für die abgeschiedenen Seelen, doch gilt er auch überhaupt als Bezeichnung der Unterwelt, ja selbst des tiefsten finstersten Theiles derselben. (F. Tr.)

Erechtheus (Myth.), König zu Athen, gerieth mit den Bundesgenossen in Krieg. Von der Uebermacht bedrängt, sprach das Orakel, daß nur der Opfertod einer seiner Töchter Athen retten könne. Dies Loos fiel auf die jüngste, Ohthonia; allein ihre Schwestern begehrten standhaft dasselbe mit ihr zu theilen; eine Aufopferung, durch welche die Götter versöhnt und sie wie das Vaterland gerettet wurden. Euripides und Ennius haben den Stoff zu Tragödien benutzt. (F. Tr.)

Erfahrung (Alleg.), eine antike ältliche Figur, die ein Stück Metall in der einen und einen Probierstein in der andern Hand hält. (K.)

Erfindung (Aesth.). Erfinden, im Gebiete der Kunst, heißt: sich nicht mit Nachahmung des schon Vorhandenen begnügen, sondern etwas Neues hervorbringen, in Stoff oder Form oder in Beiden zugleich. Auch die neue, entsprechende, vollendet schöne Einkleidung eines schon vorliegenden Stoffes ist E. Shakspeare bearbeitete alte ital. Novellen in einer so selbstständigen nur ihm angehörigen Weise, daß man wohl sagen kann, er habe diese Werke erst erfunden; er erfand neue Charaktere, neue Verwickelungen, neue Situationen und eine neue Sprache dafür. Zuletzt ist ja Alles in der Erfahrung gegeben; wer aber Erfahrenes findet, der erfindet es zugleich und hat sein eigenthümliches Theil daran. Bloß aus der Phantasie, die mit etwas Realem irgend welcher Art nichts Analoges hat, erfinden wollen, führt meist auf Abwege. Dies Haschen nach neuen, absonderlichen und barrocken E.en, hat in unsrer dram. Poesie viel Unglück angestiftet und zu vielen hohlen Gebilden, die von aller Lebenswahrheit das vollkommenste Widerspiel waren, Anlaß gegeben. Der Schausp. seinerseits soll nur in entsprechendster Weise den Charakter zur Anschauung bringen, den der Dichter erfunden hat. Jetzt hascht man freilich nach neuen Auffassungen einer Rolle und stellt oft gerade das Gegentheil dar von dem, was der Dichter gewollt hat; da könnte man freilich sagen, daß der Schausp. erst seinen Charakter erfunden habe; aber er besitzt dazu keine Machtvollkommenheit und seine E. ist meist nur eine unglückliche zu nennen. (M.)

Erfolg, glücklicher (Myth. und Allegor.), ward von den Römern als Gottheit, unter dem Namen Bonus

Eventus verehrt. Er wird jugendlich dargestellt mit einer Schale in der Rechten, in der Linken eine Kornähre und ein Mohnhaupt. (F. Tr.)

Erfurt (Theaterstat.). Hptst. des gleichnam. preuß. Regier. Bezirks und Festung am Flüßchen Gera mit 24,000 Einw. — E. hat in der deutschen Theatergeschichte nie Bedeutung gehabt; nur eine kurze flüchtige Glanzepoche hatte es 1808 während des Congresses, wo fast alle Fürsten des mittlern Europa daselbst versammelt waren. A. Schoppenhauer beschreibt einen Theaterabend aus jener Zeit, wie hier im Auszuge folgt: „Nahe bei der Bühne waren im Parquet zwei Fauteuils für die beiden Kaiser (Napoleon und Alexander) und neben diesen zu beiden Seiten Stühle für die Könige und Fürsten; der Raum hinter denselben war mit den berühmtesten Staatsmännern und Kriegern aus fast allen Ländern gefüllt und so enthielt das Parquet lauter Männer, deren damals auf allen Zungen schwebende Namen jetzt der Geschichte anheimgefallen sind. Die von Gold starrenden Uniformen, der Uebermuth, welcher sich in ihren markirten Gesichtszügen aussprach, zeichnete die Franzosen vor den ernsteren prunklosen Deutschen merklich aus. Berthier, Soult, Caulincourt, Savary, Lannes, Duroc u. viele A. standen da in dichten Reihen; mitten unter diesen stand Goethe mit dem vollen Ausdruck stiller Hoheit und Würde in den edlen Zügen und neben ihm Wielands ehrwürdige Gestalt. Die Könige von Sachsen, von Baiern, von Würtemberg traten still und prunklos herein, der König von Westphalen überstrahlte sie alle im schimmernden Glanze der reichen Stickerei nnd der Juwelen. Die große Loge dem Theater gegenüber erglänzte im blendendsten Schimmer; die Königin von Westphalen, mit Diamanten übersäet, die Großherzogin von Baden, die schöne Stephanie, und einige andere deutsche Fürstinnen saßen im Vordergrunde, den Hintergrund füllten die zum Hofstaate gehörenden Damen und Herren und das Auge vermochte kaum den Gold- und Juwelenschimmer zu ertragen. Gewöhnlich war Alles versammelt, nur Er, der alle diese Großen hierher geladen, ließ auf sich warten. Endlich wirbelten draußen die Trommeln, Aller Augen wandten dem Eingang sich zu, und Napoleon zeigte sich endlich. Schmucklos und einfach, in seiner gewöhnlichen Kleidung trat er ein, begrüßte die Anwesenden und nahm zur Rechten Alexanders seinen Armstuhl ein. — Die vier Könige vertheilten sich auf beiden Seiten und das Schauspiel begann. Doch vergebens boten Talma und seine Collegen alle ihre Kunst auf, man hatte nur Augen und Sinn für das Parquet. — Solcher Glanz wurde dem Theater in E. nicht wieder zu Theil, es hat an demselben bis auf die-

sen Tag gezehrt." Die Direction in E. führten nacheinander Gerlach, Obermeyer, Heyden und Linden im alten Theater; im neuen Bethmann, Schäffer und v. Kaczinski, Jul. Miller, Eberwein, Atmer, Böttner, Graf Hahn, Tenner und Meissel; Keiner hat sich lange Zeit in E. aufgehalten, Keiner Schätze daselbst erworben. Ein Schauspielhaus hat E. seit Ende des vorigen Jahrh., dasselbe wurde 1808 nothdürftig renovirt und etwas ausgeschmückt und blieb so bis 1829, wo es unter Leitung des Baurath Fischer neu und vergrößert auf Actien erbauet wurde; doch lag das Haus versteckt, bis es 1830 der Kaufmann Teichmann käuflich an sich brachte und die Bretergebäude nebst einem Nebenhaus wegreißen und dafür ein 190 Fuß langes 3stockiges Haus aufbauen ließ; — durch dieses führt der Eingang ins Theater. Dasselbe enthält 3 Gallerien, Parterre und Parterre Logen, und faßt etwa 1400 Menschen, hinter der Bühne befinden sich 4 Garderoben und ein großes Conversationszimmer; über demselben die Wohnung für den Theatermeister und Garderobier, so wie Locale zur Aufbewahrung der Garderobe. Zu Maskenbällen und großen Concerten wird die ganze Bühne nebst Parterre mit einem Fußboden in einen großen röm. Saal umgewandelt. Zu gewöhnlichen Concerten wird ein besonderer Saal von Bretern aufgebauet. Die vollständigen Decorationen sind Eigenthum Teichmanns. Die gewöhnliche Spielzeit ist in den 5 Wintermonaten, wo 4 Mal wöchentlich gespielt wird. Man liebt vorzüglich Opern und Lustspiele; das Orchester ist aus dem Musikchor des 31. und 32. Regiments und Dilettanten zusammengesetzt; den Musikdirector bringt der Unternehmer mit und wird das Orchester per Vorstellung bezahlt. Die Abgaben der Direction für Miethe, Heizung, Beleuchtung, Besoldung des Theatermeisters u. s. w. sind den Einnahmen entsprechend. Einen Zuschuß giebt die Stadt nicht, vielmehr hat die Direction eine Gewerbesteuer von 12 Thalern pro Person zu entrichten. (Thg. u. R. B.)

Erhaben (Aesth.), s. Edel und Feierlich.

Erhöhungszeichen (Mus.), wenn eine der 7 Tonstufen, aus denen unser System besteht, um ½ Ton oder Stufe erhöht werden soll, so wird dies durch ein Kreuz (♯) angedeutet, wodurch sich die Benennung c in cis, d in dis, e in eis u. s. w. verwandelt. Erheischt aber der bereits erhöhete Ton eine abermalige Erhöhung, wie c in cicis oder ciscis, so wird diese durch ein Doppelkreuz (+) bezeichnet; dieses Kreuz ist allerdings ein einfaches und das obige eigentlich ein doppeltes; aber der Gebrauch hat Zeichen und Benennung geheiligt und die früheren Gestaltungen sind nicht mehr üblich. (7.)

Eris (Myth.), die Göttin des Streites und Haders, Tochter der Nacht, Schwester des Ares, dessen stete Begleiterin sie ist, in Gesellschaft des Deimus (des Schreckens), des Phobus (der Furcht), des Kydoimus (des Schlachtgetümmels) und der Ker (der Todesgöttin). Wie Zank, Streit und Kampf überhaupt ihr Element sind, so feuert sie die Kämpfer zur Wuth an. Anfangs in unansehnlicher Gestalt das Schlachtfeld durchwandelnd, wächst sie allmählig zu einer furchtbaren Größe, so daß sie mit den Füßen die Erde, mit dem Scheitel die Wolke berührt. Hochberühmt ist der goldene Apfel der E., den sie aus Rache für ihre Ausschließung von der Hochzeitsfeier des Peleus in dem Festsaal warf mit der Aufschrift: der Schönsten, wegen welcher ihn Juno, Minerva und Venus gleichmäßig in Anspruch nahmen; Paris gab ihn Letzterer unter der Bedingung, daß sie ihm Helene zur Gemahlin verschaffte, wodurch dann der trojanische Krieg herbeigeführt ward. Abgebildet wird E. mit fliegenden Haaren und zerrissenem blutigem Gewande, häufig dem Streitwagen des Ares als Kriegsheroldin voran eilend. (F. Tr.)

Erkennungsscene (Agnition, Aesth.), eine im dram. Gedichte sehr häufig vorkommende Scene, deren Inhalt in dem Worte selbst liegt; Ueberraschung ist die nothwendige Wirkung, die die E. entweder auf die Zuschauer, oder auf die mithandelnden Charaktere ausüben muß, weshalb sie vor Allem äußere und innere Wahrscheinlichkeit erheischt und jede E. verfehlt zu nennen ist, wo der Zuschauer bereits die vollständige Erkenntniß aus dem Verlaufe der Handlung erlangt hat, der Mithandelnde aber nur durch die Vorschrift des Dichters, nicht durch die Verwickelung selbst, von der früheren Erkennung abgehalten wurde. — Weitausgesponnene und auf einander gehäufte E.n wirken stets nachtheilig auf den Eindruck derselben, und der Schluß von Lessings herrlichem Nathan, z. B. ist dem Eindrucke des Dramas als solchem höchst ungünstig. Die Darstellung der E. richtet sich nach dem Charakter der handelnden Personen und muß nach dem Temperamente mehr oder minder lebhaft sein, im Allgemeinen aber ist zu beachten, daß dem durch die E. hervorgerufenen Gefühle der Freude oder des Schmerzes stets ein Moment des Staunens, des Zweifels und also gewissermaßen des Stockens der natürlichen Empfindung vorhergeht. Fälschlich wird die Lösung des Knotens, das Denouement (s. d.) oft mit E. bezeichnet. (B.)

Erl, geb. um 1810 in Oestreich, begann daselbst seine theatral. Carriere auf mehreren Bühnen 2. Ranges, schwang sich bald zum ersten Tenor der Josephstädter Oper, die damals einen schönen Verein von Talenten umfaßte, empor,

ging 1837 zur königstädter Bühne nach Berlin und kehrte 1839 als Mitglied der Oper des Kärnthnerthortheaters nach Wien zurück. E. hatte sich in Berlin eben so wie jetzt in Wien, eines ehrenhaften Rufes, einer großen Beliebtheit zu erfreuen. Seine Stimme ist kräftig, ohne der Weichheit zu entbehren, seinen vielfach gebildeten Gesang charakterisirt eine gewisse Kühnheit, mit der er z. B. häufig beim Anbeginn eines Satzes eine imponirende Fermate so wie ex improviso herausschmettert. Seine Darstellungsweise ist nicht ohne Gewandtheit, seine Ausbildung als dram. Sänger scheint noch nicht abgeschlossen zu sein. E. hat auf den besten Bühnen mit Anerkennung gastirt, seine Hauptpartien waren während seines berliner Engagements die Tenore in den bellinischen und donizettischen Opern, auf welche Musik das Theater der Königstadt beschränkt ist.

(C. H..n.)

Erlangen (Theaterstat.), Hauptstadt des Rezatkreises im Königreich Baiern, mit protestant. Universität und 10,000 Einw. Das Theater wurde vom Markgrafen Christian Ernst von Ansbach 1743 erbaut. Es steht dicht neben dem Schlosse und bildet die äußerste Spitze des Hintergebäudes, zwischen dem Hofgarten und einem großen freien Platze. Das Aeußere des Gebäudes hat kein empfehlendes Ansehen, aber desto mehr überrascht das Innere; das zwar noch im sogenannten Perrükenstyle gebaut ist, aber so heiter, so bequem, so voll Ebenmaaß in allen Dimensionen, daß sich kein Baumeister unsrer Zeit schämen dürfte, es errichtet zu haben. Ein breiter hoher Gang auf Säulen, der nach zwei Seiten große weite Thore hat, damit die Zuschauer bei schlechtem Wetter im Trockenen aus und einsteigen können, führt in der Mitte zur geräumigen Vestibule, welche Kasse, Controle und die Eingänge in die verschiedenen Räume enthält. Treppen und Gänge sind breit und hell. Die Bühne selbst hat 32 F. in der Breite und 70 in der Tiefe, und hinter den Coulissen noch einen Raum von 15 F. auf jeder Seite. Drei Reihen Garderoben befinden sich hinter dem Theater, wovon aber die Reihe des untersten Stockes hinlänglich für das einfache Personal ist. Der Zuschauerraum besteht aus Parterre, einem Logenrange und 2 Gallerien. Die 3 letztern Räume von schlanken Säulen unterstützt, sind so gebaut, daß man 3 Logenränge übereinander zusehen glaubt. Die Akustik ist so vortrefflich, daß die Darsteller ganz ohne Mühe zu sprechen und zu singen brauchen und selbst bei geringen Mitteln großen Effect hervorbringen können. Seitdem die Universität das Schloß als Geschenk erhielt, war auch das Theater ihr Eigenthum. Aus Aengstlichkeit wegen Feuersgefahr erlaubte das Prorec-

torat im Winter keine Vorstellungen, weil in dem Nebengebäude die sehr reiche Bibliothek aufgestellt ist. Am Gebäude wurden die nöthigen Reparaturen vernachlässigt, und selbst die schönen innern Räume geriethen gänzlich in Verfall. 1838 wollte die Universität das Ganze auf den Abbruch verkaufen; da erstand es der Magistrat, und ließ es im Innern vollständig und zeitgemäß restauriren. Es sieht nun so freundlich und lieblich aus, daß man sich unwillkührlich heimisch fühlt. — Ein guter Heizapparat verbreitet jetzt auch eine wohlthätige Wärme und eine zweckmäßige Beleuchtung entspricht dem glänzenden Saale. Ausgezeichnet sind die neuen Decorationen von Wels, nur die Maschinerie ist tadelhaft. Einer der größten Redouten-Säle wurde gleichfalls aus dem Schutte neu hergestellt und reich decorirt. — Das Theater faßt ungefähr 800 Personen und bei gewöhnlichen Preisen beläuft sich die Einnahme auf 350 Fl. die täglichen Kosten betragen 30 bis 35 Fl. — Ein städtisches Orchester, dirigirt vom Musikdirector Scherzer, ist vorhanden, doch nicht stark genug, um bei größern Opern auszureichen und es müssen demnach Musiker aus dem nahen Nürnberg zur Ergänzung geholt werden, was die Kosten bedeutend vermehrt. Die Bühne zu E. wurde nur periodisch benutzt und dann hatten wöchentlich 3 Vorstellungen statt; Sonntags, Dinstags und Freitags. — 1784 gab der Hof Vorstellungen und die Cavaliere des Markgrafen übten ihre Kunst. Die ital. und franz. Truppen des Markgrafen Friedrich von Bayreuth gaben dann einige Vorstellungen. 1789 hatte Faller, 1791 und 92 von Weber, 1792 und 93 Wetzel und Müller, dann Schantroch, 1799 Auernheimer, dann Reuther, Braun, Weinmüller, Walther, Hahn und Bonhack, Geißler, Frau von Trentinaglia, Stahl und Hahn die Direction. — Die bedeutendste Epoche machte die Gesellschaft Reuters; Braun und Weinmüller zeichneten sich durch die Aufführung guter Opern aus. — Zuschuß hat das Theater von keiner Seite, aber die Directoren haben auch keine Abgabe zu entrichten, vielmehr jede mögliche Unterstützung von der Behörde zu erwarten, die auch für die Heizung sorgt. Der Geschmack ist einer Universitätsstadt würdig. Possen und Trivialitäten, sie mögen Wiener oder Berliner Ursprungs sein, finden keine Gnade vor den Augen eines Publicums, das in sittlicher Bildung viele große Städte überragt. Die Gesellschaft bewahrt noch die feine Weise des Umgangs, die man sonst den Ton der guten Gesellschaft nannte, und selten mehr findet. Jene Colonie der hugenottischen Refugié's führte ihn ein und er hat sich unter den Enkeln noch nicht verloren. (G. B.)

Erlösers, Orden des. 1833 wurde dieser Verdienst-

orden von Otto I., König von Griechenland, gestiftet. Er besteht aus 5 Klassen, Großkreuzen, Großkomthuren, Komthuren und Rittern des goldenen und silbernen Kreuzes. Das Ordenszeichen ist ein goldenes, weißemaillirtes achtspitziges mit der Königskrone bedecktes Kreuz. Die mit einem Kranze von Eichen- und Lorbeerzweigen umgebene Mitte des Kreuzes zeigt auf der einen Seite das griechische Kreuz mit dem Herzschilde, wie solches in dem königl. Wappen enthalten ist, mit der Umschrift: Herr, deine rechte Hand ist verherrlicht mit Kraft; auf der andern Seite das Brustbild des Stifters mit der Umschrift: Otto, König von Griechenland. Dies Ordenszeichen wird von den Großkreuzen an einem breiten gewässerten blauen Bande mit schmaler weißer Einfassung von der linken Schulter zur rechten Seite getragen, zugleich auf der linken Brust ein in Silber gestickter achtspitziger Stern, worauf das Kreuz auf blauer Emaille liegt. Die Großkomthure tragen das Kreuz um den Hals und den Stern auf der rechten Brust. Die Komthure tragen das Kreuz um den Hals, die Ritter an dem blauen Bande mit weißer Einfassung auf der linken Brust, und die Ritter des silbernen Kreuzes dasselbe eben so, nur daß das Kreuz auf Silber emallirt ist. (B. N.)

Ernestine (Dem.). Gegenwärtig (1839) Mitglied der **Folies-Dramatiques.** Man hat ihr den ehrenvollen Beinamen: „Dejazet des Boulevard" gegeben. Sie debütirte in Belleville, doch konnte man damals noch nicht erkennen, was sie einst werden würde; aber gleich bei ihrem Uebertritt in ihr jetziges Engagement zeigte sie, was sie konnte. Ihr kräftiges Organ, ihre metallreiche Stimme, ihre ungezwungene Natürlichkeit, ihre Sicherheit und Routine fanden allgemeine Anerkennung und vortheilhafte Rollen entwickelten mehr and mehr das Talent der anmuthigen Schauspielerin, während diese zugleich den Erfolg der Stücke sicherte. Travestirte Rollen spielt E. mit eben so viel Leichtigkeit und Geschicklichkeit, als ihre eigentlichen, so daß man kaum weiß, ob man sie als Mann oder als Frau lieber sieht. (—A.—)

Ernestinischer Hausorden. Der Herzogliche Sachsen-E. H. ist der von den Gesammt-Häusern Coburg, Altenburg und Meiningen erneuerte, von Friedrich I., Herzog zu Sachsen Gotha und Altenburg unter dem Namen der deutschen Redlichkeit gestiftete Orden. Er besteht aus Großkreuzen, Komthuren 1. und 2. Klasse und Rittern. — Das Großkreuz besteht aus einem achtspitzigen weißemaillirten Kreuz mit goldener Einfassung und goldenen Kugeln an den 8 Spitzen, zwischen denen sich goldene Löwen, 2 roth und 2 schwarz, befinden. In der Mitte ist auf

einem goldnen Schilde das Brustbild Ernst des Frommen, von einem blau emaillirten Ring umgeben, worin die Inschrift: fideliter et constanter; auf der Rückseite befindet sich das sächsische Hauswappen des Rautenkranzes von einem blau emaillirten Ringe umgeben, worin der Stiftungstag des Ordens (25. Dec. 1833) in goldenen Buchstaben und Zahlen steht. Die den Ausländern verliehenen Großkreuze haben keinen Eichenkranz um den blauen Ring, Militäre aber erhalten statt desselben einen Lorbeerkranz, und zwischen den Balken des Kreuzes 2 durchs Kreuz gelegte Schwerter. Das Ordenszeichen wird an einem handbreiten gewässerten rothen Bande mit grüner Einfassung von der rechten Schulter zur linken Hüfte getragen. Außerdem tragen die Großkreuze auf der linken Brust einen silbernen und goldenen Stern, auf diesem liegt das Ordenskreuz, in dessen goldenem Mittelschilde die grüne Rautenkrone ist, umgeben von einem blauen Ring mit derselben Inschrift; diesen umschlingt ein grüner mit goldenen Bändern umwundener Eichenkranz, der aber bei den, den Ausländern verliehenen Sternen fehlt. Die Komthure 1. Klasse tragen dasselbe Kreuz um den Hals und auf der l.nken Brust das Kreuz wie die Großkreuze, doch ohne untergelegten Stern; die Komthure 2. Klasse dasselbe Ordenszeichen um den Hals, doch ohne Kreuz auf der Brust. Die Ritter tragen das Kreuz in kleinerer Form an einem zweifingerbreiten Bande im Knopfloch oder auf der linken Brust. (B. N.)

Erniedrigungszeichen (Mus.), wie die Erhöhung einer der 7 Tonstufen durch das ♯, so wird die Erniedrigung durch ein ♭ bezeichnet, wobei sich die ursprünglichen Namen c in ces, d in des, e in es u. s. w. verwandeln; die doppelte Erniedrigung wird durch 2 ♭♭, oft auch durch ein größer geschriebenes b angedeutet. (7)

Ernst-Seidler (Katharine), geb. 1806 in Kassel, woselbst sie auch ihre theatral. Laufbahn begann. Sie verheirathete sich jung und ging mit ihrem Gemahl nach Prag, wo sie eine Reihe von Jahren erste Sängerin war und als Zierde der dortigen Oper glänzte. Den Culminationspunct ihres Gesangs, wie ihrer Darstellung erreichte sie hier, so wie später von 1835—1837 bei der deutschen Oper des Kärnthnerthortheaters in Wien. Ihre Stimme war in dieser Gesangperiode von hoher Ausbildung, sonor, umfangreich und in der Höhe wunderschön; ihre Darstellung hinreißend, ihre Persönlichkeit gewinnend. Das übrige Deutschland lernte, nachdem sie Oestreich verlassen, nur noch die schönen Reste all' dieser Vorzüge kennen, die übrigens noch mächtig genug waren, in ihren Gastspielen zu Frankfurt a. M., Hamburg, Berlin das Publicum lebhaft für

diese Sängerin zu interessiren. Seit Anfang 1839, wo sie ihr berliner Engagement eigenmächtig verließ und in Bremen gastirte, hatte sie kein festes Engagement weiter — 2) (Ernst Friedrich), erster Gatte der Vor., ein routinirter Schausp. in Liebhaber= und Heldenrollen, ist gegenwärtig Regisseur der Prager Bühne. Es rühren von ihm auch eins oder zwei Bühnenstücke her, welche in Prag mit Beifall gegeben wurden. (C. H. n.)

Eros (Myth.), so v. w. Amor.

Erscheinung (Theaterw.), 1) äußere, des Schausp.s auf der Bühne. Sie sei vorsichtig gewählt, der Aufgabe entsprechend, möglichst wahr und schön; wo beides sich aber nicht vereinigen läßt, mehr schön als wahr. — Auch in der E. eines Bettlers sind zwar zerlumpte Kleider, aber keineswegs Schmutz und Unreinlichkeit auf der Bühne nöthig; obgleich beides wahr sein mag, so ist es doch nicht schön und würde Ekel erregen. Schönheit der E. besteht aber nicht in Putz, Flitter und Verzierung; sondern in geläuterter Wahrheit, edler Versinnlichung des von der Natur Gegebenen. — Orden, Parade=Insignien des Militärs, prächtige Kleider u. s. w. da anzulegen, wo weder der Charakter noch die Situation beides rechtfertigen, ist tadelnswerth; tadelnswerth ist aber auch Nachlässigkeit, Aermlichkeit, oder gar Unreinlichkeit. Bestimmte Vorschriften lassen sich in dieser Beziehung nicht geben, da die Aufgaben in ihrem täglichen Wechsel unendlich sind. Nur eigener Takt, fortgesetzte Beobachtung aller Formen des geselligen Lebens und Aufmerksamkeit auf Alles, was die bildende Kunst in allen ihren Richtungen hervorbringt, kann das Richtige an die Hand geben. 2) äußere E. des Schausp.s im Leben. Von der Zeit, wo der Prinzipal im rothen Bratenrock, oder mit Kanonenstiefeln seiner Truppe voran in ein Städtchen einzog, bis jetzt, wo der Schausp. in den höchsten Gesellschaften sich bewegt, wenn sein Talent und Privatleben ihn auszeichnet, ist es lange — lange her. — Darum sollte aber auch der Schausp. im gewöhnlichen Leben sich nicht durch auffallende, hypermoderne, oder gar burschikose Tracht auszeichnen, wie dies wohl hin und wieder noch gefunden wird. — Modern gestutzte Schnurr= und Backenbärte, auffallende Tracht des Haares, viel goldene Zierrath, barrocke Farben u. dergl. sollte den Schausp., der seinen Stand ehrt und liebt, nie kenntlich machen und im Allgemeinen ist dies auch der Fall. Doch giebt es Ausnahmen und noch ganz vor Kurzem sah sich das verwaltende Comité eines Hoftheaters 2. Ranges genöthigt, durch ein Circular das Tragen von Bärten bei fast allen Mitgliedern der Bühne zu untersagen. 3) E. eines Gegenstandes, Geistes u. s. w. auf der Bühne. — Diese ist entweder

plötzlich, überraschend, oder langsam und allmälig sich entwickelnd. — Die erstere Art ist mangelhaft, wenn der Apparat dazu sich irgend wie bemerkbar macht; die zweite wenn sie zu schnell, zu unruhig sich entwickelt. Will man durch das Plötzliche, Augenblickliche überraschen, so kommt es darauf an, eine Vorrichtung zu wählen, welcher das Auge des Zuschauers in ihrer Entwickelung nicht folgen kann. Das Aufsteigen durch eine Versenkung ist daher bei E. stets mangelhaft; es müßte denn durch Wolken, Gebüsch u. s. w. die Handhabung derselben dem Publikum verdeckt sein. Zu dem langsamen E. gehören die sogenannten Glorien, die Flugwerke, die bewegliche Scenerie u. s. w. Bei allen diesen ist ein allmäliges Entwickeln Hauptbedingung und die Plötzlichkeit nicht nothwendig (s. darüber die einzelnen Art.). Daher mit den vorhandenen Mitteln der Maschinen gewöhnlich ausgereicht wird. Kommt es aber auf Ueberraschung und Schnelligkeit der E. an, so bleibt eigentlich nur das Mittel der Beleuchtung oder der Changemens à vue übrig. Das Transparent mit augenblicklich aufzuckender Beleuchtung, die plötzliche sehr helle Beleuchtung dunkler Stellen der Bühne sind nur erst bei wenigen Theatern so angewandt, wie dies in England der Fall ist. — Am besten wendet man sie hinter solchen Decorationsstücken an, die auf starke Gaze gemahlt sind. Wird nun die Bühne verfinstert, und die schon hinter dieser Gaze aufgestellte Figur plötzlich scharf beleuchtet, so gewinnt die E. eine Plötzlichkeit, wie sie kaum auf andere Weise zu erreichen ist. Sehr hell strahlende Gasflammen, und ein Reflector (s. Beleuchtung) wirken hierbei besonders vortheilhaft. Bedeckt man die Beleuchtung dann, so ist das Verschwinden eben so augenblicklich. Auch die Effecte einer Laterna magica, namentlich auf Rauchsäulen, sind in dieser Beziehung noch nicht so angewandt worden, als man bei der Bequemlichkeit des Apparates wohl glauben sollte. Wiglebs und Funks Magie geben hier vollständige Anleitung. Noch eine Art der plötzlichen E. ist zu erwähnen: Rübezahl z. B. hat auf der Rückseite seines Costüms die Malerei eines alten abgestorbenen Baumstammes und steht nun mit ausgestreckten Armen, die knorrige Aeste vorstellen, auf der halbdunkeln Bühne. Eine Wendung und der Stamm ist verschwunden; an seiner Statt ist Rübezahl erschienen. Eben so lassen sich Büsche, Mauerwerk und dergl. plötzlich beleben. (L. S.)

Erster Liebhaber und **erste Liebhaberin** (Techn.). Ein Hauptrollenfach. Es theilt sich in das trag. Liebhaberfach und wird dann auch jugendlicher Held und Heldin genannt, und in das erste Liebhaberfach im Lustspiel. In dem letzteren sind es sentimentale und muntere, die beide je

nach der Bedeutung der Rollen in dieses Fach fallen. Gute Schausp. in demselben sind selten, wenn sie beiden Anforderungen, denen der Jugend und künstler. Bedeutung entsprechen sollen, weil sich eben eines selten mit dem anderen vereinigt findet, doch ist dies bei Frauen noch eher der Fall. Vortheilhafte Persönlichkeit ist eine nicht abzuweisende Bedingung dieses Faches; wo diese nicht vorhanden, werden die Darsteller stets dem Charakterfache sich zuwenden müssen. — In Frankreich genügt dem Publikum die Kunstleistung ohne Rücksicht auf das Lebensalter der Darsteller und selten wird auf dem Théâtre français nur der Jugend und Schönheit ohne künstler. Reife dieses Fach zugestanden. In Deutschland ist man nicht so duldsam. Man verlangt vor allen Dingen Jugend, und erträgt die mannigfachen Fehler und Unvollkommenheiten der Darsteller aus Rücksicht für diese. Trifft aber dieser Vorzug zufällig mit besonderer Befähigung zusammen, so ist dies Fach nicht allein das dankbarste, sondern auch vortheilhafteste sowohl für die Bühne als den Künstler. — Schwer ist es gewöhnlich für Schausp. aus dem Fache der ersten Liebhaberinnen bei zunehmendem Lebensalter in andere Fächer überzugehen. Die lange Gewohnheit dies Fach zu spielen verflacht nur zu oft die Darstellungen der Künstler und erschwert es ihnen ungemein, späteren Aufgaben, namentlich in den Charakterfächern, zu genügen. (L. S.)

Erstes Fach (Techn.), in der Theatersprache die ganze Thätigkeit eines Schausp.s, der nur Hauptrollen spielt. — Zu den ersten Fächern gehören der Held (der Heldenvater, der jugendliche Held), der erste Liebhaber, der Bonvivant, die große komische Charakterrolle, der Intriguant, der Komiker, die tragische Mutter (Heldenmutter), die erste Liebhaberin (tragische oder kokette) und die komische Alte. Gewöhnlich sind die ersten Fächer bei kleineren Bühnen von dem lästigen Chor- und Statistendienst befreit. In der Benennung liegt übrigens schon die Bevorzugung in Gehalt, Stellung und Einfluß auf den Gang der Theaterverwaltung. Bei dem Théâtre français in Paris sind es die Besitzer der ersten Fächer, welche die eigentliche Societé bilden. In der Geschichte des deutschen Theaters kommen einzelne Momente vor, wo aus den Darstellern der ersten Fächer Ausschüsse gebildet wurden, die der Direction in künstler. Beziehung ordnend zur Seite standen; z. B. in Mannheim unter Dalberg, bei der Schönemanschen Gesellschaft unter Ekhof's Leitung, die Wöchner am Hofburgtheater in Wien u. s. w. Gegenwärtig finden sich nirgends dergleichen, aber wahrlich nicht zum Besten der Kunst. (L. S.)

Erste Stimme (Mus.), so v. w. höchste Stimme, Oberstimme, s. Chor 3).

Erzählung (Declam. und Techn.). Raoul in der Jungfrau von Orleans, der schwedische Hauptmann in Wallensteins Tod, Theramen in der Phädra u. s. w. haben E.en zu sprechen, die ein in sich abgeschlossenes poetisches Ganzes bilden. Da die Wirksamkeit dieser Rollen sich auf diese eine Richtung hin beschränkt, so giebt es wohl keine Entschuldigung, wenn sie mangelhaft ist. Ein genauer Haushalt mit dem Athem, Kraft des Ausdruckes, Schönheit der Rede, Steigerung und besonders Aufsparen des einen höchsten Effectes der E. ist hier zu empfehlen. Da die E. gewöhnlich das Selbstgesehene und Erlebte schildert, so hat der Darsteller hier volle Freiheit für angemessene Repräsentation, Redeschmuck und bezeichnendes Geberdenspiel. Er wird durch keine Stichworte, durch keine Gegenrede, durch kein selbstständiges Spiel der Mitdarsteller unterbrochen oder gehindert; ihm gehört die Bühne und das gespannte Interesse der Zuschauer. Trotz dieser günstigen Umstände ist die E. meist eine schwierige Aufgabe. Weil sie eben ein in sich abgeschlossenes poetisches Ganzes ist, verlangt man auch eine abgeschlossene Vollendung ihrer rhetorischen und scenischen Ausführung, und es scheint daher gut, sie nur Künstlern von Bedeutung anzuvertrauen, wie dies auch wohl bei guten Bühnen zu geschehen pflegt. — Leider werden dergleichen Rollen häufig als Probe für die Fähigkeit eines Anfängers gebraucht. Dies ist nur dann verzeihlich, wenn der Anfänger auch ein Schüler und der Aufgabe so weit Herr geworden ist, als seine Unkenntniß der Bühne es erlaubt. — Doch ist auch dann noch nichts für die Fähigkeit eines Anfängers erwiesen, wenn die Ausführnng auch gelungen ist, weil er eben nicht selbstständig geschaffen, sondern nur nachgeahmt hat. — Es bleibt also unter allen Umständen am Besten, die E. nur erfahrenen Darstellern anzuvertrauen. Daß die E. vorzugsweise gut memorirt werden muß, versteht sich von selbst, weil hier jedes Stocken doppelt auffällig ist und das Bewußtsein, ausschließlich die Aufmerksamkeit Aller auf sich gerichtet zu sehen, den Darsteller unwillkührlich beengt. Fälschlich nennt man E. auch solche Scenen, wie z. B. der Soldat auf dem Thurme im 5. Act der Jungfrau von Orleans, oder Schilderungen eines am Fenster Stehenden, dessen was draußen vorgeht. Hier müssen die wechselnden Seelenzustände des Schauenden ganz subjectiv zur Anschauung gebracht werden und die Zuhörenden sowohl auf der Bühne als im Zuschauerraume das Geschilderte vor dem geistigen Auge vorgehen sehen. Die E. ist dagegen ganz objectiv und die augenblicklichen Eindrücke

des Erzählenden schon gemildert, der Phantasie aber eben deswegen im Schmuck und Ausdruck der Rede ein größeres Feld gelassen. Wichtig ist bei der scenischen Anordnung die Stellung des Erzählenden, so wie derer, die ihn umgeben, je nach den Bedingungen des Gedichtes. Die Umgebung vermag hier durch Ruhe, Spannung und Antheil die Wirkung der E. zu erhöhen. Im Lustspiel wird die E. gewöhnlich, um ihr das Ermüdende zunehmen, durch einzelne Worte des Mitunterredners wie „Nun?“ „Weiter!“ „O Himmel!“ „Weh mir!“ unterbrochen und dieser dadurch gezwungen, sich steigernden Antheil an dem Vorgehenden zu nehmen. Hat man daher dergleichen E.en zu memoriren, so nehme man wo möglich gar keine Rücksicht auf diese kleinen Unterbrechungen, die um so natürlicher erfolgen werden, wenn sie wie unwillkührlich eingestreut erscheinen. Wollte man im Gegentheil ängstlich auf jede solche kleine Zwischenrede warten, so würde der Fluß des Ganzen sehr zum Nachtheil der beabsichtigten Wirkung gestört werden. (L. S.)

Erzbischof, eine der höchsten Würden der kathol. Kirche; die kirchlichen Angelegenheiten einer ganzen Provinz werden von ihm geleitet und die Bischöfe sind ihm untergeordnet; auch die evangelisch-englische, schwedische und norwegische Kirche hat E.e. In der äußern Erscheinung des E.s ist zu beobachten, daß nur er berechtigt ist, sich das Kreuz vorantragen zu lassen; die Kleidung ist die des Bischofs (s. d.), nur ist der Hut dem des Cardinals (s. d.) ähnlich und hat 10 Quasten; auch trägt er bei der Messe und sonstigen Feierlichkeiten das P a l l i u m: 2 weißwollene, 4 Zoll breite und mit Kreuzen durchwebte Streifen, die über die Brust und den Rücken herabhängen. Dieses Pallium wird von Nonnen gewebt, vom Pabste besonders gesegnet und muß mit dem E. begraben werden. (B.)

Es (Mus.), das durch ein ♭ um ½ Ton erniedrigte E, der 4. Ton unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter. (7)

Escarpins (Gard.), 1) leichte Schuhe, Tanzschuhe; 2) en e. im Ballanzuge, d. h. im Frack, kurzen Beinkleidern, seidenen Strümpfen, Schuhen mit Schnallen und einem Claquehut. (B.)

Eschenburg (J o h a n n J o a c h i m), geb. 1743 in Hamburg. Nach beendigten theolog. und philolog. Studien in Leipzig und Göttingen, ward er 1768 als Hofmeister am Collegium Carolinum zu Braunschweig, 1773 als Professor und 1786 als Hofrath angestellt und erhielt später die Leitung dieser Anstalt mit Bühle. — Er st. 1820 als geheimer Justizrath und hinterließ den Ruf eines guten Uebersetzers. Ein besonderes Verdienst erwarb er sich um den großen Bri-

ten Shakspeare, welchen er zum ersten Male vollständig und treu verdeutschte. Sein Fleiß in dieser Beziehung verdient die größte Anerkennung. Wir nennen hier von seinen dram. Schriften Lucas und Hannchen. Operette. Braunschweig, 1768. — Sedaine's Deserteur. Mannheim, 1772. — Voltaire's Zaire. — Racine's Esther. Hamburg, 1772. — W. Shakespeare's Schauspiele. Zürich, 1798 bis 1806. 12 Thle. (Thg.)

Es dur (Mus.) eine der 24 Tonarten unseres Systems; Es ist der Grundton derselben und sie hat 3 b als Vorzeichnung, wodurch die Töne e, a und h in es, as und b verwandelt werden. Zum Ausdrucke der Andacht, der frommen Liebe und sinnigen Betrachtung ist sie besonders geeignet. (7.)

Es es (Mus.), das durch 2 b um 2 halbe Töne erniedrigte E.

Eskimos. Auch diese Bewohner der eisigen und traurigen Küsten des Polaroceans haben eine Art von Schauspiel, die den Uranfängern scenischer Darstellungen bei andern Völkern durchaus ähnlich ist. Bei ihren Festen kommen mimische Vorstellungen vor, die — selbst bei den zum Christenthume übergetretenen E. — Scenen und Abentheuer aus den Sagen von ihren alten Göttern Ukkowma, Torngarseck und Wittike zum Gegenstande haben, auch häufig die täglichen Verrichtungen des Volkes, die Handhabung des Kahnes, Schlittens und Speeres zeigen. Diese Darstellungen beginnen mit einem abentheuerlich aufgeputzten Zuge bei welchem ausgestopfte Thierhäute mit allerlei Flitter behangen eine Hauptrolle spielen; diesem folgt die Absingung eines Volksliedes — deren die E. drei haben — und dann beginnt die Pantomime, gewöhnlich in 3 Abtheilungen getheilt; in jedem der Zwischenacte wird abermals ein Volkslied gesungen und das Ganze mit einem Tanze beschlossen; an dem Gesange sowohl als am Tanze nehmen Zuschauer und Darsteller gleichmäßig Theil. — Auch an Musik fehlt es bei diesen Darstellungen nicht; Handtrommel und Pfeife, die einzigen Instrumente der E., begleiten den Zug, wie den Gesang; beim letztern singen die Weiber die höchst einfache Melodie, während die Männer sich begnügen, sie mit einem monotonen Brummen zu begleiten. Vergl. Parry, journal of a second voyage for the discovery of a North-West passage u. a. Reisewerke. (R. B.)

Es moll (Mus.) so v. w. Dis moll.

Esperstedt. 1) geb. 1783 zu Halle, trat Ostern 1799 nach genossener Schulbildung bei dem k. Kriegs- und Steuerräthlichen Officio zu Genthin ein. Seine Freistunden widmete er dem Studium der dram. Literatur, namentlich

der Werke Schillers und dieser Umstand, so wie seine Theilnahme an einem Instrumental-Musikvereine und an der Leitung eines Gesellschaftstheaters erweckten in ihm eine lebhafte Neigung zur Beschäftigung bei einer Bühnen-Verwaltung. Ein Besuch in Hanover (1806) führte ihn in das Haus des Oberbürgermeisters Iffland, und durch diesen erhielt er ein Empfehlungsschreiben an dessen Bruder, den Director Iffland in Berlin. Hier wurde E. bei der Aufnahme eines Inventariums der k. Theatergarderobe beschäftigt und bald darauf im Büreau der General-Direction angestellt. Doch waren in den ersten Jahren seine Subsistenzmittel so gering, daß er sich noch um den zweiten Souffleurposten bewarb, den er 1810 erhielt und 6 Jahre lang verwaltete. Obgleich schon jetzt mit vielen Arbeiten überhäuft, wurden ihm 1812, während der langen Krankheit und nach dem Tode seines Amts-Vorgängers, des geheimen Directions-Sekretairs Pauly, der neben Iffland den bedeutensten Theil der Correspondenz führte und die Proben theilweise abhielt, auch noch diese Arbeiten übertragen. Als bald darauf Iffland der oberen Leitung der Verwaltung entzogen ward, wurde E. Mitglied der Verwaltungs-Commission bis 1815. Seine spätern Ernennungen zum Mitgliede der Regie, zum geh. Secretair bei der General-Intendantur, zum Hofrath und zum Ritter des rothen Adlerordens, verdankt er der wohlwollenden Zuneigung und Empfehlung seiner beiden Chefs, der General-Intendanten Grafen von Brühl und von Redern, so wie seiner rastlosen Thätigkeit, seiner gediegenen Kenntniß der Geschäfte und dem Eifer, womit er dieselben stets zum Wohl des Instituts, dem er fortwährend angehört, zu fördern suchte. — 2) Mad. E. geb. Hudemann, Gattin des Vor. und Tochter des verstorbenen Kämmerers Hudemann zu Bernau, trat 1809 in die Zahl der Schülerinnen Ifflands ein, der ihr Talent für das Lustspiel bald erkannte und ausbildete. Sie debütirte 1810 in „die Entdeckung“ von Steigentesch und in Jüngers „Entführung“ mit Glück, ward darauf engagirt und ist seit jener Zeit Mitglied der k. Bühne zu Berlin. Wie sie sich früher im Soubrettenfache und in muntern Rollen die Theilnahme des Publikums erwarb, übertrug es diese auch auf ihre spätern Leistungen im komischen Fache und sie hat sich in Parthien wie Felicitas in „Clementine“ Nachbarin in „Das wär ich!“ Frau Wunschel in „die beiden Klingsberge“ u. a. m. auf das Vortheilhafteste ausgezeichnet. Stets thätig und vielfach in den neuesten Erscheinungen des Repertoires beschäftigt, weiß sie sich die verdiente Gunst des Publikums fortdauernd zu erhalten. (H S.)

Esponton (Requis.) eine 4 bis 5 Fuß hohe Pike

mit dickem braunem Schaft, der mit gelben Nägeln beschlagen ist, und vergoldeter Spitze. Bis 1806 wurde sie von den Infanterie-Offizieren der preuß. u. a. Armeen getragen, wenn sie dem Zuge voran gingen. Jetzt ist sie allgemein abgeschafft. (B.)

Essen und Trinken auf der Bühne (Techn.) kann nie zu einer Forderung an die Kunst erhoben, daher nie Vorwurf einer Kunstbehandlung werden. Die Sorge des Dichters muß es sein, und ist es zum Glück bisher auch gewesen, daß diese grob-sinnlichen Handlungen, da sie nur selten zur Verstärkung des beabsichtigten Effekts dienen können, möglichst von der Bühne entfernt bleiben. Denn fest steht es, daß alle jene Mechanismen und bloße Aeußerlichkeiten, in denen keine sittliche Tendenz zur Handlung des Stücks und zum Charakter der handelnden Personen befindlich ist und welche also auf nichts als eine bloß sinnliche Täuschung abzwecken, als gänzlich unstatthaft und zwecklos aus der Darstellung verbannt werden müssen. Dahin gehört vor Allem, das E. u. T. a. d. B. zu vermeiden, weil der wahrhaft gebildete Sinn, durch die Befriedigung solcher Bedürfnisse auf der Bühne, auf das unangenehmste gestört werden muß. — Es gibt aber, wenn auch nur seltene Ausnahmen, wo das E. u. T. zu nothwendigen Vehikeln einer Darstellung werden kann und da genügt in der Regel eine einfache, leichte, oberflächliche Ausführung der Scene, nicht aber ein plumpes, breites Ausmalen derselben, wie es einst ein Regisseur einer bedeutenden Bühne, bei der Probe von der Tisch-Gesellschaft in Ifflands Jägern verlangte, der u. a. dem Schulzen vorschrieb, im Gegensatz zum Amtmann und dessen Tochter, so kräftig einzuhauen, „daß dem Zuschauer vor Appetit das Wasser im Munde zusammenfließe müsse." Der Darsteller des Schulzen unterließ denn auch nicht, während der Vorstellung das Möglichste zu thun, um die Täuschung auf das Höchste zu steigern, und beroch den Käse, den der Amtmann, in der Meinung es sei Eis, verlangte. — Nur das angeborne Schicklichkeitsgefühl kann hier dem Schauspieler über das plus und minus zu Hülfe kommen und besonders da, wo die Vorschrift des Dichters die Ausmalung einer Eßscene befiehlt, rettend unter die Arme greifen, um ihn vor Gemeinheit zu bewahren. Wie das zu vermeiden sei, und doch die keckste Handhabung solcher Eßscenen statt finden könne, davon gab uns Iffland wiederum die bewundernswürdigsten Proben seiner Darstellungskunst in der Rolle des Don Ranudo, bei Verzehrung des dem Bauer abgenommenen Brotes und Käses, wie beim Ausschlürfen der Austern als Dr. Flappert in Bretzners argwöhnischem

Liebhaber. Das muß man jedoch gesehen haben; beschreiben läßt es sich nicht. (Vergl. Bühnenschicklichkeit.) (Z. F.)

Esslair (Ferdinand), stammt aus dem adeligen Geschlechte der von Khevenhüller, und wurde 1772 zu Essek in Slavonien geboren. Erst in seinem 23. Jahre betrat er die Bühne zu Insbruck, ging bald darauf nach Passau, 1793 nach Prag, 1800 nach Augsburg, 1806 nach Nürnberg, 1807 nach Stuttgart, hiernach nach Mannheim, 1814 wieder nach Stuttgart als Regisseur des Hoftheaters und endlich 1818 als solcher nach München, wo er als pensionirter Hofschausp. noch lebt. — E. gehört unstreitig zu den Coryphäen der Bühnenkunst und sein Name verdient in den Annalen ders. einen der würdigsten Plätze. Eine Heroengestalt, ein klangvolles, biegsames, alle Töne der Scala umfassendes und dabei kräftiges Organ, regsame sprechende Augen, beredtes Mienenspiel, alle diese äußern Vorzüge stempelten ihn schon von Natur aus zu einem glücklichen Bühnenkünstler. Weniger tiefes Studium als ein richtiges, selten sich täuschendes Gefühl beim Erfassen eines Charakters, verbunden mit echter Empfindung und sicherm Takte beim Wiedergeben desselben, verschafften ihm den Ruf eines hochachtbaren Schauspielers. E. war wie Fleck bestimmt, nur die von Natur ihm zugetheilten Kräfte in Anspruch zu nehmen, um den Kunstweg nie zu verfehlen; daher schadete ihm in spätern Jahren der durch verschrobene Kunstkrittler geweckte Versuch, durch Verstandesgrübeleien, die zu keiner rechten Spitze und Schärfe es bringen konnten, den Werth einer Rolle erhöhen zu wollen. Dergl. lag ganz außer den intellectuellen Kräften und Kreisen E.s und Lewald hat vollkommen Recht, wenn er bemerkt: „Mehr als je ein anderer Schausp. von so großem Rufe, war E. darauf hingewiesen, seinem innern Instinkt allein zu folgen; aber eine unerklärbare Manie Das zu durchdringen, was ihm seiner ganzen Natur nach undurchdringlich bleiben mußte, führte sein Talent auf Abwege, wodurch die bedauerlichsten Resultate zu Tage gefördert und die schönsten Ergüsse eines angebornen Talents vereitelt wurden." — Wer E. ein und dieselbe Rolle, namentlich Tell und Wallenstein, in ein paar Jahrzehent auseinanderliegenden Epochen darstellen sah und die verschiedenen Auffassungsarten im allgemeinen, wie in einzelnen Scenen, zu bemerken Gelegenheit hatte, wird von der Wahrheit des Gesagten durchdrungen sein. So war sein Tell der frühern Jahre der echte Natursohn des schweizerischen Paradieses, und wie sein Land ein poetisch-anregendes, so er selbst. Diese Auffassungsweise gab zu öffentlichem Lobe, aber auch zu sektionsmäßigen Auseinandersetzungen des Spiels willkommene Veranlassung. Berauscht vom Lobe,

verwirrt gemacht durch Winke, wie das und dies anders zu sagen oder zu gestalten, um zur reinsten, natürlichsten Natur zu werden, verlor sich E. so sehr in Verbesserungen, daß dadurch dem Natursohn alle poetische Federchen ausgerupft wurden, so daß er zuletzt splitternackend vor uns dastand. — Auf ähnliche Weise ging es mit dem Wallenstein, worüber man Tiecks Abhandlung über E.s Darstellung in seinen dramaturg. Blättern vergl. wolle. Einzelne große Momente in beiden Rollen blieben dem Künstler allerdings bis für die letzten Tage, aber der gesunde kühne Stamm war benagt und verwundet. — E. für tragische Helden geboren, war auch am größten darin, wie sein Hugo in Müllner's Schuld, Yngurd, Carl Moor, Tell, Wallenstein, Otto von Wittelsbach, Macbeth, Lear und Belisar bewiesen. In seinem declamatorischen Vortrage wie in seiner Körperhaltung, erinnert er oft an Talma. Doch gab er, ein echt deutscher Künstler, überall einen großen tragischen Zusammenhang, nahm in seinem tiefen Gemüthe jeden Charakter ganz auf und wird von ihm in allen Theilen seines eigenen Wesens berührt und durchdrungen, wodurch jene echtkünstlerische Identität entsteht, welche das innerste Geheimniß der mimischen Kunst ist. (Vergl. Klingemann über E. in „Kunst und Natur" 1. Bd.) Die Aehnlichkeit E.s mit Talma, trat ganz besonders in Darstellung des Theseus in Phädra hervor, die wir als die sublimste tragische Rolle E.s, als seine Glanzpartie, bezeichnen möchten. — Aber auch im bürgerlichen Drama, in den sogen. sentimentalen Partien, versuchte sich E. in spätern Jahren mit großem Glücke, namentlich als Oberförster, Abbé de l'Epée, Wittburg in Clementine, Essighändler &c.; jedoch von allen steht sein Dallner in Iffland's Dienstpflicht als Prototyp für dergl. Rollen da, von dem Tieck bei Gelegenheit von E.s Gastspiel in Dresden, sagt: „Jene alte große Schule unserer deutschen Schauspielkunst hat mir E. im Dallner vor die Seele geführt. Dies war wieder einmal ein lebendig gewordenes Theater, Spiel und Rede statt des Hersagens und Herbetens unserer jüngern Declamatoren, Wahrheit, Natur und Größe, die höchste Täuschung, deren wir jetzt so oft entbehren müssen, ja die uns jüngere Kritiker wohl gar als etwas Ueberflüssiges schildern möchten. Meine höchste Bewundrung erregte es, daß der treffliche Mann dies so ohne Anstrengung und ohne viele Mittel hervorbrachte, so einfach Alles und naturgemäß, daß wir alle vom ersten bis letzten Augenblick der Ueberzeugung waren, es könne und dürfe gar nicht anders sein. Vielmehr vergaß Jedermann den Schauspieler, und die Rührung und Erschütterung am Schlusse des 4. Actes werde ich so wenig, wie Alle die zugegen waren, jemals vergessen. Diese Mo=

mente, gestehe ich ohne Zurückhaltung, gehören zu den größten, die ich nur jemals in einem Theater erlebt habe." — Der Unparteilichkeit zu genügen, dürfen wir eine Manier nicht vergessen, die E. sich sehr oft zu Schulden kommen ließ, worüber Tieck sich weitläufig in den schon erwähnten dramaturg. Blättern verbreitet, und die Z. Funck in seinen „Erinnerungen" 2. Bd. S. 131 kurz so bezeichnet: Das manirirte, bald über die Maßen gedehnte, bald eben so beflügelte Recitiren mehrerer Prunkverse, glich dort einer Jakobsleiter, die man zu ersteigen, hier einer Eisenbahn, auf der man sich zu befinden glaubte." — E. war drei Mal verheirathet. Seine erste Gattin, die 1806 schon starb, hat das Theater nicht betreten. Von der zweiten, einer geb. Elise Müller, die schon früher auf mehrern Theatern sich einen vortheilhaften Ruf erworben hatte, und mit der er Kunstreisen nach Stuttgart, Mannheim, Frankfurt, Leipzig u. s. w. unternahm, wo sie mit Beifall in den Rollen der Orsina, Lady Milfort, Octavia, Isabella in der Braut von Messina rc. neben ihrem Gatten auftrat, ließ er sich scheiden und heirathete die dritte, eine geb. Ettmaier, mit der er 1818 bei einem Gastspiel in Mannheim zusammentraf. Sie war als Künstlerin nicht ausgezeichnet. Auch mit einer aus der zweiten Ehe erzeugten Tochter, — ebenfalls kein hervortretendes Talent — besuchte. E. mehrere Bühnen. Sie spielte neben ihrem Vater eine Phädra, Jerta in der Schuld u. s. w. Die zahlreichen Gastspiele E.s können wir hier nicht anführen, da es nicht leicht eine bedeutende Bühne gibt, auf der er nicht spielte. Die Quellen zu dieser Biogr. sind im Verlaufe der Darstellung genannt. (Z. F.)

Etat (franz.), wörtlich Zustand. In der Bühnensprache die festgestellte Norm der Ausgaben im Verhältniß zu den Einnahmen; man unterscheidet den Gagen-E., der nur die Gehalte umfaßt, und den Gesammt-E., in welchem alle Ausgaben einbegriffen sind. In kleinern Städten darf der Gagen-E. im Durchschnitt den Ertrag des Abonnements nicht übersteigen; in größern, wo das Abonnement nur einen geringern Theil der ganzen Einnahme ausmacht, muß die letztere ihn bestimmen. Der einmal festgestellte E. eines Theaters sollte nie überschritten werden, wenn nicht die Bühnenverhältnisse eine dauernd günstigere Wendung nehmen, die eine Steigerung des E. sichern. Jede einzelne Ueberschreitung öffnet gewöhnlich zahllosen andern die Bahn und eine Zerrüttung der ökonomischen Verhältnisse sind nicht selten die Folge. (B.)

Eteŏcles und Polynīces (Myth.), des Oedipus (s. d.) und der Jocaste in Blutschande erzeugte Söhne. Oedipus übertrug ihnen die Herrschaft über Theben, sie aber

hielten den Vater bis zu seinem freiwilligen Exile gefangen. Mit dem Schwerdte sollten sie die Herrschaft theilen, war der Fluch des Scheidenden. Ihm zu entgehen, beschlossen sie, jeder solle wechselnd ein Jahr herrschen; allein als die Reihe an Polynices kam verweigerte E. die Erfüllung. Die Brüder kämpften mit einander und fanden jeder von des Andern Hand den Tod. Die Tragödien von Aeschylus Sieben gegen Theben und von Euripides die Phönissen stellen diese Begebenheiten dar. (F Tr)

Etheridge (spr. Edridsch, Lord George), engl. Theaterdichter, unter der Regierung Carls II. Die grenzenloseste Liederlichkeit, daraus entstandene Noth und viel natürlicher Witz machten ihn zum Theaterdichter. Sein erstes Stück: „the comical revenge" erhielt die Theaterdirection halb auf die Rückseite von Speisekarten, unbezahlten Rechnungen und Buchtiteln geschrieben. Sämmtliche Stücke E. hatten nur ein Zeitinteresse und als solche nur ephemere Bedeutung. Er starb als engl. Gesandter in Regensburg, wo er sich bei dem Geburtsfeste des Prinzen von Wales so ungeheuer betrank, daß er todt niederstürzte. (L. S.)

Eubola (alte Bühne), Zwischenspiele s. Atellanen.

Eule, 1) (Gottfried) geb. zu Dresden 1754, deb. 1774, spielte auf den Bühnen zu Neustrelitz (1778) und Stralsund (1779), kam 1781 nach Hamburg, war von 1798 bis 1802 in Gesellschaft mit Löhrs und Langerhans, von 1802 bis 11 mit Stegmann und Herzfeld Director daselbst, trat 1811 gänzlich von der Bühne zurück und privatisirte in Hamburg. Von seinem Auftreten in Hamburg an, begründete sich sein Ruf, als der eines braven Sängers und ausgezeichneten Komikers und erhielt sich bis zu seinem Abgange von der Bühne. — E. war ein kräftiger Buffo, mit einem derben Basse versehen. Er übertrieb nie in Vortrag oder Gebehrde, wohl aber zur Erquickung höherer Regionen erlaubte er sich allerlei Einschiebsel, die wohl nicht überall die Censur passirt haben möchten. Im Ganzen fehlte es seinem Gesange, wie seiner Rede, an jener Geschmeidigkeit, welche so sehr an Italienern entzückt, und jener Feinheit des Ausdrucks auch in der Posse, welche selbst dem Gebildeten ein unwillkührliches Lächeln entlockt und sogar auch von den Feinsinnigsten des weiblichen Geschlechts tolerirt und als gut anerkannt wird. Als ein kompetentes Urtheil über E. sei das von Costenoble (in Lewald's Theater-Revüe 3. Jahrg. S. 19) angeführt, wo es heißt: „Wenn ich mir die Darstellungsarten jener Schauspieler (aus den 1780. und 90. J. nämlich) in's Gedächtniß zurückrufe, so kommt es mir vor, als ob ich nach meinen jetzigen Erfahrungen einen gewissen Eggebrecht in den Rollen ernster und humoristi-

scher Väter und den Komiker E. für die bedeutendsten und der Natur getreusten Darsteller erklären dürfte." — 2) (Mariane) geb. Baumann zu Altona 1761, des Vor. Gattin. Auch sie erwarb sich den Namen einer braven Künstlerin, sowohl im Liebhaberinnen-Fache, wie später als ernste Mutter. — 3) (C. D.) geb. zu Hamburg 1776, Sohn des Vor., er wurde von seinen Eltern für die Bühne erzogen; da er kein Darstellungstalent hatte, widmete er sich der Musik und deb. 1799 als Componist mit der Oper „der verliebte Werber" die sehr gefiel; er schrieb dann ferner die Opern: der Unsichtbare, Giessad und Zaide und das Amt- und Wirthshaus mit gleichem Erfolge, wurde später Musikdirector am Theater zu Hamburg, wo er auch 1827 starb.

(Z. F. — 3)

Eumeniden (Myth.), s. Furien.

Eunicke, 1) (Friedrich) geb. zu Sachshausen bei Oranienburg 1764, betrat 1787 in Schwedt das Theater als Ataliba in der Cora, ging nach Mainz, dann 1794 zum deutschen Theater nach Amsterdam, wo er als Tarar im Axur und Tamino in der Zauberflöte mit großem Beifall deb., hierauf 1795 nach Frankfurt, endlich 1796 nach Berlin, das er nicht mehr verließ. — E. wird mit Recht zu den ausgezeichnetsten Tenoristen gezählt, die Deutschland jemals besaß, seine klangvolle kräftige Stimme, sein kunstreicher Vortrag, ergötzten das Publikum selbst noch in seinem weit vorgerückten Mannesalter. — 2) (Henriette) geb. Schüler, dessen geschiedene Gattin, s. Hendel-Schütz. — 3) (Therese) 2. Gattin E.s, geb. Schwaichhofer geb. zu Mainz 1778, deb. 1793, eine eben so vorzügliche Sängerin wie Schauspielerin im Soubrettenfache. Sie sang schon als Mädchen zu Amsterdam und Frankfurt a. M. die ersten Sopranpartien mit außerordentlichem Beifall. Später in Berlin, entzückte sie als Donauweibchen, kleiner Matrose, Lilla, Papagena, Fritz im Hahnenschlag, Paul von Husch in den Pagenstreichen, Florine in Fanchon u. s. w. 4) (Johanna) Tochter von E. 1. und 3. geb. zu Berlin 1800, wurde für die Bühne erzogen, deb. in Berlin und glänzte eben so sehr durch ihre reizende Persönlichkeit als ihre schöne Sopranstimme; sie verließ indessen das Theater sehr bald, um die Gattin des Malers Krüger zu werden. (Z. F.)

Eunomia (Myth.) eine der Horen (s. d.)

Euphrosyne (Myth.) s. Grazien.

Euripides wurde auf der Flucht seiner Eltern von Athen nach Salamis geb. Die Siege, an denen Aeschylus Theil nahm, kannte er daher nur von Hörensagen, aber sein Leben fiel in die schönste Zeit Athens, die auch er durch die Anlagen seines Geistes zu schmücken berufen war. We-

gen seines kräftigen Körperbaues ward er zum Athleten bestimmt, aber die Wissenschaften fesselten ihn mehr; er studirte Rhetorik und Philosophie und machte eine Reise nach Ephesus, um die Schriften des mystischen Philosophen Heraclit zu studiren. Wie sehr die Ideen dieses Philosophen seinen Geist angezogen, zeigt der Umstand, daß er dessen Bücher auswendig lernte, da ihm dieselben abzuschreiben von den Priestern nicht erlaubt wurde. Früh jedoch erkannte er, daß die Poesie sein eigentlicher Beruf sei und die Bekanntschaft mit Sokrates trug dazu bei, ihn zu dieser Richtung zu bestimmen. So wandte er sich 26 Jahr alt zur dram. Kunst. Daß er zuvor Maler gewesen sei, ist wahrscheinlich, da ein dram. Dichter der damaligen Zeit Vieles leisten mußte. Ungeachtet der Feile, welche er an seine Stücke anlegte, ungeachtet selbst Sokrates ihn bei der Ausarbeitung unterstützte, vermochte er doch in den trag. Wettkämpfen keinen Preis zu gewinnen, bis er im 41. Jahr den ersten Sieg errang, dem später noch 4 andere folgten. Dessenungeachtet verbreitete sein Ruf sich über die ganze hellenische Welt; da die Mängel dieses Dichters nur dem feineren Kunstrichter, nicht aber dem gewöhnlichen Publikum auffallen, seine Vorzüge aber von Jedem gefühlt und begriffen werden. Seine Stücke fanden daher, ungeachtet man sie „eine Philosophie im Kothurn“ und ihn selbst „den trag. Philosophen“ nannte, die günstigste Aufnahme, und so groß, so allgemein war die Begeisterung, daß auf Sicilien nach der unglückseligen Expedition gegen Syrakus, diejenigen atheniensischen Kriegsgefangenen, welche Verse des E. auswendig wußten, dem Tode oder schmählicher Knechtschaft entrannen und noch Unterhalt und reichlichen Lohn gewannen. In Athen verbitterten ihm jedoch die Angriffe der Komiker, namentlich des Aristophanes den Aufenthalt und so nahm er noch als Greis gern die Einladung des Königs von Macedonien an und begab sich an dessen Hof. Von dem Könige geschätzt und hochgeehrt starb er nach dreijährigem Aufenthalt eines unnatürlichen Todes, entweder durch die Bosheit neidischer Höflinge oder durch Zufall. Seine Gebeine prachtvoll bestattet, blieben in Macedonien, seinem Andenken errichteten die Athenienser ein Kenotaph mit einer würdigen Inschrift. E. ist vielfach und streng beurtheilt worden, am strengsten von den Komikern seiner Zeit; um ihn richtig zu beurtheilen, müssen auch wir uns in diese Zeit zurückversetzen, die eine Zeit sophistischen Wortgefechts und rhetorischer Künste war; die Begeisterung der Poesie eines Phrynichus und Aeschylus hatte den Regeln der von Sophocles zur Vollendung gebrachten Kunst, die alte Einfachheit und Erhabenheit äußerer Eleganz und Zierlichkeit Platz ge-

macht. Die Masse des Volks war gebildet, aber diese Bildung war oberflächlich, wie es die der Masse immer nur sein kann; der Dichter, der mit Beweglichkeit des Geistes und rhetorischem Prunke ausgerüstet ein so gebildetes Publikum zu unterhalteu versteht, wird am meisten Beifall finden. Ein solcher Dichter war aber E.; ausgestattet mit großen Talenten, tiefem Gefühl und lebhafter Phantasie, mußte er auf die Gemüther seiner Zeit eine große Gewalt ausüben, während die Komiker, die hier aber sehr ernst erschienen, ihm vorwerfen, daß er noch mehr zur Verweichlichung der Gemüther beitrage. Schönheit der Sprache ist bei ihm in hohem Maße vorhanden; sie ist einfach, fließend, leicht, harmonisch und edel, an schönen Gedanken ist er äußerst reich und kein Dichter bietet so viel Stoff zu einer Blumenlese moralischer Sentenzen dar, wie er; einzelne Stellen sind bezaubernd und wo er die Leidenschaften schildert, wo er rühren will, da ist er unübertrefflich und mit Recht nannte ihn schon Aristoteles in dieser Hinsicht den tragischesten der Dichter. Aber bei allem blendenden Glanze tritt die Sucht zu gefallen, das Haschen nach Effect hervor, das Pathetische ist häufig weinerlich und sein Gefühl erkünstelt. Die schlechte Anlage in seinen Planen gesteht auch Aristoteles zu; sie verstoßen häufig gegen alle Wahrscheinlichkeit, während immer wiederkehrendes Moralisiren, und viel unnützes Geschwätz den Gang der Handlung aufhalten. Auch sind seine Charaktere mangelhaft und leiden an Unbeständigkeit, ein Fehler, der durch die schönen Worte nicht gut gemacht wird. Neu und von seiner Erfindung sind die Prologe, ein ungeschickter Nothbehelf, die Zuschauer in die Handlung einzuführen; wie diese schleppend uud langweilig sind, so stehen die Chöre in seinen Stücken mit der Handlung nur in dem losesten Zusammenhange, worüber man sich nicht wundern darf, da dieselben nicht von ihm, sondern von Jophon oder von Alkesikrates dem Argeier gedichtet wurden. Von den Komikern wird besonders die weichere Musik in denselben, wo die Sänger mehrere Takte hindurch auf einer Sylbe aushielten, und Triller auf Triller gehäuft wurde, getadelt; dem Publikum hat dies gewiß aber sehr gefallen. In dem Reichthum von Sentenzen, von dem E. übersprudelt, kommen besonders viele und starke gegen das weibliche Geschlecht vor, die ihn in den Ruf eines Weiberfeindes gebracht haben; doch zeigt er auch wieder, daß er wahre Weiblichkeit zu schätzen wußte: denn er war selbst zweimal verheirathet. Von den 75 Tragödien, die E. verfaßt haben soll, sind nur 19 auf uns gekommen, die aber hinlänglich sind, um ihn, der Männlichkeit und Kraft eines Aeschylus gegenüber, als ein Weib erscheinen zu lassen, bei dem die höchsten Ideen nicht

mehr obenan standen, sondern durch Privatinteressen, in denen — dies ist bei E. als Weiberfeind gerade merkwürdig — immer Weiber die Hauptrolle spielen, verdrängt wurden. Der Stoff, die Charaktere, die Ideen und Interessen sind von der Höhe in Aeschylus und Sophocles herabgesunken, Alles der platten Wirklichkeit mehr angepaßt und die Poesie dient nicht mehr dazu, das Volk von der Bühne herab zu erheben, sondern es mit schönen Sprüchen und dialektischer Fertigkeit ohne Tiefe und Wahrheit der Empfindung, ohne Würde des Gegenstandes wie der Personen, zu unterhalten. Die 19 noch erhaltenen Stücke des E. sind 1) Hekabe — 2) Orestes, ein echtes Effectstück welches auf dem Theater viel Glück machte, weil es durch gerichtliches Gezänk und dergl. die Lieblingsneigung der Athenienser befriedigte, aber durch seine schlechten Charaktere verrufen, die mit Ausnahme des Pylades alle nichts taugen. — 3) Die Phönicierinnen, von dem Chor phönicischer Frauen so genannt! Von den Charakteren, die sämmtlich wieder schlecht sind, ist der des Kreon der nichtswürdigste. Die Scene ist Theben. — 4) Medea. — 5) Hippolytos. Das Stück gewann den Preis. — 6) Alkestis. — 7) Andromache. — 8) Die Schutzflehenden. — 9) Iphigenia in Aulis. — 10) Die Herakliden. Die Tendenz ist ähnlich der Schutzflehenden: Verherrlichung Athens. — 11) Die Troerinnen. — 12) Rhesus. Man hält das Stück für untergeschoben. — 13) Ion. Die sonderbare Verwickelung, Peripetie und endliche Wiedererkennung zwischen Mutter und Sohn in diesem Stücke gewähren ein lebhaftes Interesse. — 14) Helena. — 15) Elektra. — 16) Der rasende Herakles. — 17) Die Bacchantinnen. — 18) Iphigenia auf Tauris und 19) Cyklops, ein Satyrspiel.

(W. G.)

Eūrīpus (a. Bühne), hieß bei den Römern der 9 Fuß breite Wassergraben, welcher in einem Circus die Arena umgab, den Zuschauer also von dem Kampfplatze der wilden Thiere trennte. (L. S.)

Eurōpa, 1) (Myth.), eine phönicische Königstochter, welche Jupiter in Gestalt eines Stiers, durch das Meer nach Kreta entführte, wo sie die Mutter des Minos, Rhadamanthus und Aeacus ward. Die Alten nannten nach ihr den 3. Erdtheil. 2) (Alleg.), s. Welttheile. (F. Fr.)

Euterpe (Myth.) eine der Musen, s. d.

Euthymia (Myth.) Personification der Seelenruhe und Heiterkeit.

Evolutionen (lat., evolviren, auswickeln, entwickeln, also Entwickelung, Heerschwenkung, E.=Marsch, ein Wandel oder Wendezug, Techn. und Tanzk.). Ein theatralisches

Hülfsmittel die vorhandene Personenzahl größer erscheinen zu lassen, als sie wirklich ist; indem man sie bewegt, mehrmals in geänderter Formation dem Publikum vorführt, und durch geregelte Ausführung gewisser Touren und Figuren dem Auge eine angenehme Unterhaltung gewährt. Jeder Triumphmarsch, Aufzug u. s. w. ist aus E. zusammengesetzt, wenn er nicht in unveränderter Richtung einer Directionslinie folgt (s. Marsch). In engerem Sinne versteht man unter E. die hin und wieder in Balleten vorkommenden militärische Aufzüge, die durch angebrachtes Exerciren, so wie die Anwendung von Fahnen, Lanzen, Schwerdtern, Schildern gewissermaßen für sich bestehende Ensemblestücke bilden. Die Aufgabe für denjenigen, welcher diese E. arrangirt ist besonders, aus der größten anscheinenden Unordnung plötzlich die größte Ordnung entstehen zu lassen, durch gutberechnetes Aufstellen die Zahl größer erscheinen zu lassen, als sie wirklich ist, und durch überraschenden Wechsel in den Touren und Formationen dem Auge Abwechselung zu gewähren. Mittel dazu sind: eine genügende Anzahl von Militärcomparsen, nicht unter 16 bis 20 Mann (ohne gut einexercirtes und an pünctliches Befolgen der Befehle gewöhntes Militär thut man besser die E. ganz zu unterlassen). Anführer für dieselbe aus dem Ballet oder sonstigem Theaterpersonal, Eintheilung in einzelne Trupps oder Quadrillen, gutes kleidendes Kostüm in besonders hellen und contrastirenden Farben, ein verabredetes Zeichen für die verschiedenen Momente, in welchen plötzliche Veränderungen in Stellung, Haltung und Griffen ausgeführt werden sollen; am besten nach den Abschnitten der Musik, sonst auch wohl durch einzelne Trommelschläge, Winken aus der Coulisse, Vermischung der Comparsen mit Balletttänzern, Anwendung von Fahnen, Flaggen, Kränzen, Guirlanden u. s. w. Wo man einer guten Ausführung der E. nicht gewiß ist, unterlasse man sie ganz, denn sie können leicht lächerlich werden und ermüden. Besonders aber ist Aermlichkeit in der äußeren Ausstattung solcher E. zu vermeiden. (L. S.)

Ewigkeit (Alleg.) eine ernste weibliche Figur mit einem Sternenkranz über dem Haupte; in der Hand hält sie eine in einen Kreis gebogene Schlange. Wenn der Begriff einer schönen, glücklichen, fröhlichen E. angedeutet werden soll, so wählt man einen geflügelten Genius, der die Schlange hält. (B.)

Exaltation (Aesth.). Gemüthserhebung, mit einer Nebenbedeutung des Krankhaften, erhitzter Zustand der Phantasie, mit Abweisung wenn auch nicht vernünftiger Zwecke doch vernünftiger Motive und Mittel. (M.)

Excommunicirt, ausgeschlossen von der Gemein-

schaft der christlichen Kirche und besonders vom Genusse des Abendmahles der letzten Oelung, so wie unberechtigt zu einem Begräbnisse in geweihter Erde waren und sind noch gegenwärtig alle Schausp. in Portugall, Spanien und Frankreich. Als die Enfans sans Souci, die Clercs de la Bazoche und die Baladins des frühesten franz. Theaters (s. d.) durch das Anstößige ihrer Spiele, und den sittenlosen Lebenswandel, den sie führten, den Zorn der Kirche, aus der sie doch hervorgegangen, erregten, wurden sämmtliche Schausp. mit dem Kirchenbann belegt, der noch jetzt in Frankreich nicht aufgehoben ist. Indessen wurde unter Ludwig XIV. von dem Erzbischoff von Paris mit den Sängern und Tänzern der großen Oper eine Ausnahme gemacht und diese durch einen besonderen Arret wieder in die christliche Gemeinschaft aufgenommen; die Ursache dieses Ausnahme-Gesetzes war der König, welcher bekanntlich in St. Germain und Versailles selbst in einigen Balleten mittanzte. Sehr lebhaft verwendete sich eine seiner Maitressen für die Aufhebung der Excommunication; da sie Skrupel fühlte, daß der König gleich den andern Tänzern dadurch des Seelenheiles verlustig gehen könnte, und so erfolgte diese. Molière starb e. und Talma selbst mußte auf seinem Todbette widerrufen, ehe ihm die letzte Oelung ertheilt wurde. Verlangt ein Schausp. nach den Sacramenten der heiligen Kirche, so werden diese nicht eher gereicht, bis der Sünder abschwört, das Theater wieder zu betreten. In der Revolution war dieses Gesetz, wie jeder andere kirchliche Zwang aufgehoben und eine schöne Schauspielerin fungirte auf dem Maifelde als Göttin der Vernunft. Diese empörende Profanation war auch Ursache, daß mit der eintretenden Restauration der alte Gebrauch wieder seine Rechte behauptete. Die Kirche vermeidet zwar großes Aufsehen bei sehr hervorragenden Persönlichkeiten, hält aber mit eiserner Strenge an ihren Satzungen der Menge gegenüber. In Deutschland ist die Excommunication nie öffentlich ausgesprochen worden. Einzelne Fälle von Unduldsamkeit lassen sich nachweisen, doch gewannen sie keine allgemeine Geltung (s. Comödienstreit). In England stehen die Grabmäler berühmter Schausp. in der Westmünsterabtei (s. auch Sittlichkeit der Schauspiele). (L.S.)

Exit (Theaterwes.). Auf dem engl. Theater hat sich aus den Zeiten der lateinischen Klostercomödien her dies Wort für den Abgang eines Schausp.s nach seiner Scene erhalten. Shakspeare folgte nur dem damals schon herrschenden Gebrauch, und durch ihn sanctionirt wird es noch jetzt gebraucht. Verlassen mehrere Personen zu gleicher Zeit die Bühne, so wird der Plural exeunt gebraucht. Beide Ausdrücke haben das Bürgerrecht in der engl. Sprache er-

langt und werden auch in der Umgangssprache für Abreise, Tod und Abgang, jedoch nur in scherzhafter Bedeutung, gebraucht. Da Scene auf dem engl. Theater keineswegs gleichbedeutend mit Auftritt ist, so entspricht das exit und exeunt eigentlich dem deutschen Begriff der Scene. (L. S.)

Exodiārii (a. Bühne), gleichbedeutend mit Emboliariae, wurde das Fach der niedrig komischen Rollen beim röm. Theater genannt. (L. S.)

Exōdium (Exodion, Exode). Bildete bei den Griechen, wie der Prolog, die Episode und der Chor einen Theil der Tragödie, und zwar wurde Alles Exode genannt, was zwischen den Gesängen des Chors gesprochen wurde (später hieß der letzte Chorgesang ausschließlich so). Bei den Römern hatte das E. einen ganz bestimmt ausgeprägten Gattungscharakter. Es bestand aus einem Nachspiele, welches von komischen Schausp. (Exodiarii) in denselben Masken, die das Publikum in der Tragödie gesehen, gespielt wurde; enthielt häufig eine Parodie derselben, und geißelte mit unglaublicher Freiheit die Laster und Lächerlichkeiten der Großen und Vornehmen. Am Schlusse des E. wurde häufig eine Art von Vaudeville-Melodie gesungen, in welche das Publikum einzustimmen pflegte. So gehörte es zu den Atellanen oder oscischen Spielen. Von der Schärfe der Satyre, die sich die Darsteller dieser Exoden gegen Mächtige erlaubten, hat man jetzt keinen Begriff. Ein Beispiel davon s. Datus. (L. S.)

Exposition (Aesth.) Erzählung der Vorgeschichte, oder erklärende Einleitung zu einem Stucke; d. h. alles desjenigen, was vor dem Zeitpunkte der Handlung sich begeben hat. Man kann die E. eintheilen in die abgesonderte und verwebte. Jene wird dem Zuschauer unmittelbar in der Form eines erzählenden Prologs gegeben, wie z. B. in den Phönicierinnen des Euripides; diese empfängt er mittelbar oder scheinbar zufällig, indem die handelnden Personen unter einander die Thatsachen der Vorgeschichte erwähnen und dem Zuschauer klar machen. Die verwebte, in die folgende Handlung verflochtene E., kann sich durch das ganze Stück bis zur Katastrophe erstrecken, wie z. B. im König Oedip des Sophokles. Nebenzweck der E. ist Bekanntmachung der Zuschauer mit dem Ort und der Zeit der Handlung, mit den Charakteren der Handelnden u. s. w.; ferner Erregung von Ahnungen und Vermuthungen, welche die Aufmerksamkeit auf die Handlung des Stücks spannen. Daher nennt man die ersten Scenen eines Stückes auch E.-Scenen, wenn nicht, wie es sehr oft der Fall ist, der ganze erste Akt zur E. gehört. Die griech. und röm. Dichter vermieden häufig die E. durch den Prolog, in welchem die Vorge-

schichte erzählt wurde und begannen gleich mit der Handlung selbst. Unstreitig ist es die schwierigste Aufgabe des Dichters in der ihrer Natur nach wenig interessanten E. die Aufmerksamkeit zu fesseln. Uebrigens wird der Begriff der E. auch auf die einzelnen Akte eines Stücks bezogen und dann bedeutet das Wort die Bekanntmachung des Zuschauers mit demjenigen, was nach der Voraussetzung des Dichters während des Zwischenaktes geschehen ist. (Pr. Dr. Sch.)

Extemporiren (Techn.), aus dem Stegreife sprechen, singen, spielen; von den lateinischen Worten ex und tempus. Der Schausp. extemporirt, wenn er im Augenblicke des Darstellens Dinge in den Lauf der Handlung und Rede verflicht, die vom Dichter nicht vorgeschrieben sind. Ist eine solche Abweichung oder Aenderung des Vorgeschriebenen schon vor der Vorstellung bedacht, geübt und verabredet, so ist es kein Ex tempore, sondern eine Einlage (s. d.); geschieht sie aber unvorbereitet, plötzlich, durch den Drang der Situation oder den Eindruck der Gegenrede hervorgerufen, so extemporirt der Schausp. Als Nothbehelf bei Pausen, Gedächtnißfehlern, verspätetem Auftreten, oder nicht erfolgenden Zeichen hinter der Scene, ist das E. das beste Mittel, dem Zuschauer die Mängel und Fehler der Darstellung zu verbergen und hat der Schausp. Geistesgegenwart und Geschick genug im Charakter der Rolle und der Situation angemessen fortzusprechen, bis der Fehler verbessert und sein Einfluß auf den Gang der Darstellung verwischt ist, so ist dies durchaus verdienstlich und jedem Künstler eine ähnliche Fertigkeit zu wünschen, wie Rott sie in einer Vorstellung der Gebrüder Foster in Berlin fast 5 Minuten lang in einer tragischen und höchst ergreifenden Situation gezeigt. Er extemporirte in der leidenschaftlichsten Erregung des so eben ausgebrochenen Bankerots in gehaltener und dem dargestellten Charakter eigenthümlicher Rede so lange, bis der Verspätete auftrat; so daß die Lücke weder vom Publikum noch von den Mitspielenden hinter den Coulissen bemerkt worden war. Erfolgt das Extempore aber freiwillig, als eine augenblickliche Eingebung, entweder durch den Wunsch hervorgerufen, die eigene Rolle zu größerer Geltung zu bringen, oder durch irgend einen Umstand in Rede und Situation der Mitspielenden aufgefordert, so herrschen über die Berechtigung des Schausp.s dazu sehr verschiedene Meinungen. Die strengste derselben verwirft das Extempore ganz und unter allen Umständen, weil sie dem Schausp. als einzelnem Theile des vom Dichter vertretenen dram. Ganzen nicht das Recht zugesteht, Aenderungen zu machen, die von einseitigem Standpuncte aus auch nur einseitig sein können. Sie sagt: der Schausp. habe nur das vom Dichter Gegebene zu bele-

ben und zu verkörpern, nicht selbstständig zu handeln; führt an: daß 10 gute Extempore's nicht so vortheilhaft sein können, als ein schlechtes dem Eindruck des Ganzen schaden muß und behauptet besonders: daß ein Extempore größtentheils nur aus dem Wunsche entstehe, die eigene Persönlichkeit geltend zu machen. Diese Ansicht bekämpfend, wird dafür angeführt: daß der Darsteller, als vollständig durchdrungen von seiner einzelnen Aufgabe, wohl im Augenblicke der Darstellung die Nothwendigkeit fühlen könne, durch Zusätze, Benutzung zufälliger Umstände, oder durch das Spiel des Mitkünstlers veranlaßt, dem Spiele die Lebhaftigkeit und Augenblicklichkeit des wirklichen Vorganges zu geben. Man weiset auf die Erfahrung hin, daß durch das Extempore für das Alte und oft Gesehene ein neuer Reiz gewonnen und für den Darsteller das vollständige Durchdrungensein von seiner Aufgabe bewiesen werde. Die glückliche Wirkung eines gelungenen Extempore auf Stücke und Scene ist ebenfalls erwiesen, und im Allgemeinen läßt sich voraussetzen, daß nur der begabtere Schausp. das E. wagen wird. Nach allem diesen stellt sich heraus, daß das gute, d. h. glückliche Extempore zu entschuldigen, manchmal sogar unbedingt zu loben; das schlechte, selbstgefällige, und nur leeren Spaß Bezweckende durchaus zu tadeln und zurückzuweisen sei. — Das wirksamste Feld des E.s ist für den Komiker, in dessen Gebiet es wohl überhaupt nur gehört, der Calembourg, die witzige rasche Replik und das Benutzen zufällig sich ergebender Umstände während der Darstellung selbst. Nicht zu entschuldigen sind sogenannte Garderobenspäße, das Erwähnen von Stadtvorfällen, da wo Zeit und Ort des Spieles dies nicht gestatten; das Lächerlichmachen der Persönlichkeit seiner Mitschausp., ihrer Namen oder der Mängel in ihrem Spiel; das Heranziehen des Publikums in die Vorgänge auf der Bühne u. s. w. Man hat zu empfehlen versucht, daß der Schausp. schon auf der Probe seine Extempore's der Prüfung des Regisseurs und der Mitkünstler vorlege; und allerdings würde dies das Ungeeignete erkennen und vermeiden lassen; aber man vergißt ganz, daß es dann kein Extempore sondern ein Zusatz, eine Einlage ist; denn das eigentliche Wesen des Extempore ist seine Augenblicklichkeit während der Darstellung selbst, und als solches nur dem allgemeinen sittlichen und Schicklichkeitsgefühl des Schausp.s überlassen. Jedenfalls gilt die Regel, daß ein Extempore nie in Form einer Frage, oder am Ende der Rede als Stichwort für den Mitunterredner angebracht werde. Eine Frage würde diesen in Verlegenheit setzen, und am Ende der Rede kann es ein Stocken, eine Unsicherheit im Gespräch hervorbringen, da man nicht weiß, ob das Extempore zu Ende ist, oder viel-

leicht noch mehr gesagt wird. Kündigt daher ein Schausp. auf der Probe an: hier extemporire ich etwas!" so verlange der Mitschausp. die Mittheilung desselben; da es dann eben kein Extempore, sondern ein Zusatz ist, den zu kennen der Mitschausp. ein Recht hat. Fast jede Bühne hat in ihren gesetzlichen Bestimmungen Verbote gegen das E. und Strafen dafür festgesetzt; aber selten werden diese verhängt, wenn nicht eine Klage einläuft. Da, wo eine strenge Censur statt findet, ist die höchste Vorsicht für das E. anzurathen, denn empfindliche Strafen haben schon oft die Laune des Künstlers in die Schranken des Gegebenen zurückgewiesen; namentlich wenn die wirksamste Gattung des Extempores, die Satyre und Ironie, irgend Jemand oder irgend Etwas beleidigt hat. Daß da, wo unbefugte, rohe Bursche täppisch sich das E. erlauben wollen, ohne durch Bildung, wirkliches Talent, oder glücklichen Erfolg dazu befähigt zu sein, die Künstler. Vorstände sowohl, als die Collegen mahnend und strafend einschreiten müssen, versteht sich von selbst. (L. S.)

Extemporirte Commoedie (Commedia dell'arte, oder l'improvista, Theaterwes.). Schauspiele, in denen nur das Sujet gegeben war, die Schausp. aber selbstständig während der Darstellung den Dialog schufen. Wir finden die e. C. zuerst in Italien, wo sich ihr eigentlicher Ursprung in der Nacht jener Zeit verliert, die den Uebergang zum Mittelalter machte. Napoli Signorelli, Allucci und Riccoboni haben in ihren Werken den Beweis versucht, daß die Commedia dell' arte ein Erbtheil des altröm. Theaters in seinem Verfalle sei; indessen trägt sie zu augenscheinlich den Character ihrer Entstehung im Volke selbst, da keine Dichter vorhanden waren, die das Drama wieder erwecken konnten, als daß es nöthig wäre, hier ihren Ursprung weiter hinauf zu suchen. Gewiß ist, daß die e. C. schon längst ein Eigenthum der Italiener war, als die Calandra des Bibiena 1533 erschien. Die Schausp. nannten sie Commedia dell' arte (Kunstschauspiel), zum Unterschiede von der Commedia erudita, oder der regelmäßig geschriebenen Comödie; und wahrlich in ihr muß die Schauspielkunst ihre höchsten Triumphe gefeiert haben. Zu einer e.n C. gehörte zunächst ein Argumento (s. d.), in welchem das Sujet in Form einer kurzen Erzählung zusammengedrängt war. Nach diesem wurde das Scenario entworfen; d. h. das Spiel in Acte getheilt, der Inhalt der Scenen bestimmt und entweder jedem Schausp. eine Abschrift davon gegeben, oder dasselbe hinter den Coulissen aufgehängt; so daß es jeder lesen konnte. Wie diese Scenen vor dem Publikum in Dialog, stummen Spiel und Lazzis (s. d.) nun ausgeführt wurden, war die Aufgabe der Schausp., welche Alles dies nur auf eine allgemeine Ver-

abredung hin selbstständig zu schaffen hatten. Obgleich sich auch ernsthafte Stücke nachweisen lassen, so war die große Mehrzahl durchaus komischen Inhalts und wurde es später ausschließlich. Welche Ausbildung und natürliche Befähigung dazu gehörte, die Hauptrollen einer e. C. durchzuführen, wird jeder Schausp. aus eigener Erfahrung beurtheilen können. Allerdings erleichterte die Gewohnheit und tägliche Uebung, so wie das strengbegrenzte Verhältniß der Fächer, dann das unstete Leben der Schausp., die nur kurze Zeit an einem Orte blieben und mit wenigen Scenarien das ganze Jahr auskamen, das Extemporiren sehr. Der Arlequin spielte nie etwas anderes, als eben nur den Arlequin; eben so Pantalon, der mürrische Vormund oder Vater, Lelio der Liebhaber, Florin der Liebhaber, der Doctor, der Capitän, und in diesen wenigen feststehenden Characteren bestand das ganze Personal solcher Stücke. Daher die große Sicherheit und das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit, welches diese Spiele auszeichnete. Die Darstellung muß durch das selbstständige Schaffen ein Leben, eine Augenblicklichkeit und Wahrheit erhalten haben, wie es jetzt kaum durch die gewissenhaftesten Proben erreicht werden dürfte. Was in einer Scene geschehen sollte, oder zum Verständniß der Handlung gesagt werden mußte, war allerdings vorgeschrieben; aber das Wie war ganz dem Schausp. überlassen. Wenn also das Vorausbestimmte gethan oder gesagt worden war, so schloß sich unmittelbar die nächste Scene an, und da von Stichworten keine Rede sein konnte, waren sämmtliche Spielenden gezwungen, fortwährend zuzusehen, damit sie nichts von dem Gesagten verlieren und ihre Rede demgemäß einrichten konnten. Es war also ein Ensemble und ein Antheil Aller dadurch bedingt, wie die moderne Schauspielkunst sie nur mit großer Mühe erreicht. Ging dem Sprechenden der Faden aus, so half er sich entweder mit den sogenannten Robbe generiche (Gemeinplätzen), von denen jeder Character eine große Zahl hatte, die zu diesem Zwecke auswendig gelernt wurden; oder der immer bereite Komiker unterbrach die Handlung mit einem seiner Lazzi, während dessen Ausführung der Stockende Zeit hatte, sich zu sammeln. Aus der Natur dieses Schauspiels geht schon hervor, daß es eben so schwer war selbst zu enden, als dem andern die gehörige Zeit zum Reden zu lassen, und allerdings muß selbst die bedeutendste künstler. Kraft durch einen schlechten Mitschausp. gelähmt worden sein; daher diese Truppen auch nur im höchsten Nothfalle neue Schausp. unter sich aufnahmen. Da die Aufgabe stets dieselbe blieb, die Darsteller täglich zusammenspielten und Costüm sowohl als Maske sich nie änderten, die Schausp. also schon durch ganz materielle Uebung

eine gewisse Fertigkeit gewinnen mußten, so lernte jeder die Schwächen oder Eigenheiten des Mitkünstlers kennen. Daher diese Vertrautheit und dieses Zusammenspiel, das den eigenthümlichen Reiz der e. C. ausmachte. Der Zuschauer sah zwar dasselbe Stück, aber wie anders gestaltete es sich jeden Abend, wie viel Interesse mußte der Schausp. durch das Bewußtsein des Publicums erwecken, daß er selbstständig schaffe, nicht Vorgeschriebenes hersage: Jede Nüance, jedes stumme Spiel, jeder gute Einfall gewann in der e. C. ein durchaus schauspielkünstler. Verdienst und mußte so durch seine Augenblicklichkeit doppelt fesseln. Es versteht sich von selbst, daß hier nur von guten e.n C.n die Rede ist; denn schlechte, von Unbefähigten dargestellte, müssen auch in demselben Grade unerträglich gewesen sein. Daher der Verfall derselben. Es konnte nicht fehlen, daß, bei der größeren Ausbildung des Theaters im Allgemeinen, die e. C. dem Publikum nicht mehr genügen konnten. Sobald Characteristik außer den vorhandenen feststehenden Masken, dichterischer Schwung der Rede, neue frappante Situationen verlangt wurden, mußte die e. C. sich scheu in den ihr überhaupt eigenthümlichen Kreis des Possenhaften zurückziehen und einmal hierin festgebannt, sank sie sehr bald zur Gemeinheit herab. Was Augenzeugen von der e. C. sagen, z. B. Flögel, Nicolai, und hin und wieder einige alte Schausp., bestätigt die Ansicht, daß Alles viel lebhafter, dringender, interessanter gewesen sei, als man in der regelmäßigen Comödie erreichen könne; aber auch von den Schausp.n volle Kraft und wahrhafte Begeisterung gefordert habe. In Deutschland war sie besonders in der ersten Hälfte des 15. Jahrh.s in der Blüthe; die Neuberin begrub zwar den ehrlichen Hannswurst und mit ihm den Kern des Extempore's; aber bis 1760 und selbst noch später (dann aber freilich sehr gesunken und in armseliger Umgebung) lassen sich bestimmte Spuren der e. C. nachweisen. In Wien wurde sie 1769 verboten, in Berlin spielte sie Schuch zuletzt. Jetzt ist sie ganz verschwunden. Käme eine auf richtige Principien begründete Schauspieler-Schule (s. Academie) zu Stande, so würde eine Uebung in der e. C. mit zu ihren Aufgaben gehören müssen. (L. S.)

Extra - Collegium (Theaterwes.), nennen holländische Schausp. das ihnen bewilligte Benefiz. Auf ungewöhnlich großen Zetteln angekündigt, aus den beliebtesten, gewöhnlich patriotischen Stücken zusammengesetzt, gilt dasselbe von ihnen, was wir schon im Art. Benefiz besprachen.

F.

F (Mus.) 1) der vierte Ton in der diatonischen, oder die sechste Saite der diatonisch-chromatischen Tonleiter, hieß sonst f fa ut oder fa. 2) Abreviatur für forte. 3) Der 6. Buchstabe im Alphabeth; die Aussprache des F. s. unter Aussprache der Buchstaben. 7.

Fābel. 1) Eine selbstständige Dichtgattung, äsopische Fabel; jede erdichtete Erzählung; daher auch oft für Sage, mythische Dichtung gebraucht. 2) Das Sujet, der Gegenstand eines epischen oder dram. Gedichts oder das Gewebe der darin dargestellten Begebenheiten, selbst wenn diese auf historischer Basis beruhen, nicht bloße Fiction (s. d.) sein und nicht der sogenannten F.-zeit oder F.-welt angehören sollten. In diesem Sinne ist das Wort F. indeß gegenwärtig ziemlich aus der Aesthetik ausgeschieden, lieber bedient man sich statt dessen der Auskunftsworte: Sujet, Gegenstand, Thema, Handlung, Intrigue u. s. w. Besonders in Bezug auf das Drama ist das Wort F. immer seltener gebraucht worden, seitdem sich die dram. Poesie mehr dem rein historischen Genre, wie der Darstellung moderner Zustände und Begebenheiten zugewandt hat. (M.)

Fāber (Joh. Heinrich), geb. 1722 zu Straßburg, längere Zeit Prof. der Rechte und der schönen Literatur zu Mainz; st. 1791. Lieferte eine ziemliche Menge von dram. Arbeiten, größtentheils nach dem Franz., wie Zemire und Azor (1771); der betrogene Kadi (1772); Röschen und Colas (1772); Anton und Antoinette (1774) &c. (M.)

Fābre d'Eglantīne (Philippe François Naraire) geb. 1755 zu Carcassonne, führte ein vielfach bewegtes Leben. Er ward Schausp., Theaterdichter während der franz. Revolution, die er eifrig beförderte, Deputirter des Nationalconvents und wurde 1794 auf Robespierre's Befehl guillotinirt. Seine Lustspiele empfehlen sich durch richtige Charakterzeichnung und glückliche Enthüllung der einzelnen Situationen. Ausgezeichnet sind besonders Philinte, deutsch von L. F. Huber unter dem Titel: Selbstsucht. Leipzig 1794; l'intrigue épistolaire; deutsch von demselben unter dem Titel: der veredelte Briefwechsel. Ebd. 1797. Und les précepteurs, übersetzt von Frau v. Kotzebue, unter dem Titel: Der Hofmeister. Leipzig 1800. Aus seinem Nachlasse erschien noch: Oeuvres mêlées et posthumes. Paris 1802. 2 Voll. (Dg.)

Fach (Techn.). Die Gesammtheit einer Rollengattung, für die ein Darsteller körperlich und geistig besonders befähigt ist, wird das F. (emploi franz., line of character

engl.) desselben genannt. In den Anfängen der Schauspielkunst, der ital. Commedia dell' arte, den Sotises der Franzosen und den Fastnachtsspielen der Deutschen, waren es die feststehenden, täglich wiederkehrenden Charaktere (Masken), welche den Ursprung des F.-Begriffes feststellten. Später entwickelte der Reichthum dram. Productionen alle jene Unterabtheilungen der verschiedenen Fächer, die im Laufe der Zeit entweder zum selbstständigen F. sich ausbildeten, oder dem Zeitgeschmack folgend nach kurzem Glanze ganz aufhörten. So scharf gesondert wie in der ital. Comedia dell' arte findet sich das eigenthümliche Wesen der Fächer in keiner spätern Form des Zusammenwirkens dram. Künstler, obgleich es im vor. Jahrh. in Frankreich und nach diesem Muster auch in Deutschland eine große Starrheit und Ausschließlichkeit annahm. Hatte ein Schausp. sich in einer bestimmten Rollengattung nur irgend eine Bedeutung erworben, so nahm er kein Engagement an, das ihm nicht das ausschließliche Recht auf alle Rollen dieses Fs. zuerkannte. Mit eiserner Strenge hielten die Schausp. untereinander und auch die Direction auf die rigideste Observanz des Althergebrachten und ein „Tyrannen-Agent" würde um keinen Preis die Rolle eines tugendhaften Herrschers gespielt haben, eben so wenig als es dem Director einfiel, einem Komiker, wenn er auch außer seiner Vis comica das entschiedenste Talent für Charakterdarstellung besaß, eine andere Rolle als die des Courtisan (s. d.) zu geben. Sehr schwer wurde es durch diese haarscharfe Begränzung des Fs. besonders dem Kunstjünger sich einen Weg zu bahnen, wenn er nicht gleich die vollständige Verantwortlichkeit eines F. übernehmen konnte oder wollte. Die F. waren es, neben der Ausschließung des Standes aus der bessern Gesellschaft, welche in dem Zusammenleben der Schausp. in früherer Zeit jenes Zunft- und Innungswesen nothwendig erscheinen ließen, das noch jetzt sich hin und wieder, natürlich nur bei ganz kleinen Bühnen, bemerkbar macht, gegen Ende des 18. Jahrh. und selbst bis gegen 1806 aber in seiner höchsten Blüthe stand. Dalberg in Mannheim war der erste, der es wagte, über das Herkömmliche der Fächer hinwegzugehen, weil er wohl fühlte, daß er durch diese in seinem wahrhaft kunstbegeisterten Wirken gehemmt war. Als Iffland aus dieser Schule und mit diesen Eindrücken nach Berlin kam, fand er die Bühne so in Fächer und Ansprüche und Berechtigungen der älteren Schausp. eingeschachtelt und gelähmt, daß er erst nach jahrelangen schonenden Reformen sich ganz selbstständiges Handeln erringen konnte. Doch gelang es ihm noch nicht, das Prinzip der Berechtigung zu allen Rollen eines Fs., weil man einige desselben gut spielt, aufzuheben und es blieb dem Grafen Brühl bei dem Antritt seiner Theater-

verwaltung vorbehalten, diese herkömmlichen Ansprüche ein für allemal von der Hand zu weisen und das Recht der Rollenvertheilung, unabhängig von allen Reclamationen einzelner Darsteller, der Direction zu vindiziren. Insofern jede Direction darauf angewiesen ist, durch die Leistungen der Bühne dem Publikum zu gefallen und sich dessen Theilnahme zu sichern, läßt sich voraussetzen, daß sie jede Rolle einer dram. Dichtung mit dem geeignetsten Darsteller besetzen wird, und aus diesem Grunde ist es gut, wenn ihr durch F.-Ansprüche die Hände nicht gebunden sind. Freilich ist hier nur von gewissenhaften Directionen die Rede. Frauengunst, versteckter Einfluß, Laune und Chicane machen dies Recht der Direction auch oft zu einer Geißel der Künstler; indessen stellt auch hierin der moralische Zwang, den der Beifall des Publikums auf die Maßregeln der Direction ausübt, häufig, wenn auch spät das Gleichgewicht wieder her (s. Besetzung, Besitz). Ehemals gehörten Nathan der Weise und Otto von Wittelsbach zum ersten F. und wer die eine Rolle spielte, fühlte sich auch berechtigt, die andere zu verlangen. Das hat jetzt aufgehört und die höhere und allgemeinere Bildung des Publikums hat in dieser Beziehung dem herkömmlichen Schlendrian sein Urtheil gesprochen. Selbst Iffland war nicht frei von diesen Ansprüchen an das ausschließliche erste F. Seine Rivalität mit Fleck, sein Wilhelm Tell, sein Graf von Savern beweisen dies. — Jeder Schausp. ist körperlich oder geistig, durch physische Mittel oder künstler. Bildung zu einer, oft auch zu mehreren Rollengattungen vorzugsweise geeignet und leicht erkennt sich diese besondere Befähigung heraus; daher entwickelt sich der Anspruch an alle Rollen, die den schon mit Beifall gespielten in ihren Grundzügen ähnlich sind, und unwillkührlich denken sich dram. Dichter, besonders solche, die für bestimmte Bühnen schreiben, schon während des Entwurfs die Persönlichkeit irgend eines Schauspielers, dessen bisherige Leistungen ihn vorzugsweise für die Darstellung zu befähigen scheinen. Aus diesen Gründen ist das Prinzip des Fs. allerdings in der Natur der speziellen Kunst-Uebung begründet; nur erscheint das zu strenge Sondern und überhaupt jede Begrenzung des freien künstlerischen Schaffens unstatthaft. Was die verschiedenen Fächer selbst betrifft, so sind folgende zu nennen: 1) Erste Rollen, Helden, Charakterrollen. Ueberhaupt das erste F. bei jeder Bühne. Unbedingt zu diesen gehören: Wallenstein, Nathan, Lear, Yngurd, Philipp II., Ossip u. s. w. Mannigfach sind hier die Uebergriffe anderer Fächer, z. B. des Marinelli, Carlos in Clavigo u. s. w., die eigentlich in das F. der Intriguants gehören, häufig aber von dem Schausp. für das erste F. gespielt werden. Dasselbe gilt für die erste

komische Charakterrolle im Lustspiel. 2) Erster Liebhaber und jugendlicher Held. Max Piccolomini, Leicester, Carl Moor, Gluthen u. s. w. Im Lustspiel geht dies F. häufig in das der Bonvivants über. 3) Bonvivants, Chevaliers und Gecken werden meistentheils in den verschiedenen Nuancen von einem und demselben Schausp. gespielt. (s. Chevalier.). 4) Intriguants, Bösewichter, Verräther, treulose Räthe: Marinelli, Tartüffe, v. Kühlen auf der einen, der Unbekannte in den Galeerensklaven auf der andern Seite sind die Extreme dieses F.s. 5) Mantelrollen, (s. d.). 6) Vertraute, (s. Confident). 7) Pfiffige Bediente. 8) Röm. Rollen. 9) Aushülfsrollen (s. d.). Die weiblichen Fächer zerfallen in 1) Heldenmütter, 2) erste Heldin und Liebhaberin 3) Coquetten und muntere Liebhaberinnen 4) Soubretten oder Kammermädchen 5) Komische Alte und Duennen, 6) zweite und dritte Liebhaberinnen, 7) Aushülfsrollen. Bei der franz. Bühne theilen sich folgende Fächer und zwar viel strenger als bei der deutschen ab. I.) für die Tragödie, a) Männer, 1) pères nobles, 2) premiers rôles, 3) jeunes premiers, 4) deuxièmes rôles, 5) rois, 6) troisièmes rôles, 7) grands confidens, 8) confidens, 9) utilités, 10) accessoires. b) Frauen 1) reines, 2) premiers rôles, 3) grandes princesses, 4) jeunes premières, 5) confidentes, 6) rôles à recits, 7) utilités. II.) Lustspiel: a) Männer 1) premiers rôles, 2) jeunes premiers, 3) troisièmes roles et raisonneurs, 4) pères nobles, 5) manteaux, 6) grimes, 7) premiers comiques, 8) deuxièmes comiques, 9) paysans, 10 utilités, 11) accessoires. b) Frauen 1) premiers rôles, 2) jeunes premières, 3) grandes coquettes, 4) amoureuses, 5) ingénuités, 6) caractères et duegnes, 7) Soubrettes, 8) paysannes, 9) utilités. Bei dem Théâtre français wird noch immer strenge auf den Unterschied der Fächer gehalten und der Besitzer eines F.s (chef d'emploi) hat das ausschließliche Anrecht auf alle Rollen desselben, die er nicht selbst seinem double (s. d.) abtritt. Daher so viel Veraltetes besonders in der Tragödie dieses Theaters, worüber Ed. Devrient in seinen Briefen aus Paris viel Treffendes sagt. Bei den übrigen Theatern herrscht in dieser Beziehung größere Freiheit, besonders durch den absoluten Einfluß der Dichter, denen das vollständige Recht der Besetzung zusteht. In den Provinzen gilt die eigenthümliche Sitte, sich für alle Rollen bestimmter Pariser Schausp. engagiren zu lassen; z. B. ein erster Tenor spielt Nourrit, Chollet und Martin; d. h. alle Rollen die Nourrit in der großen Oper, Chollet in der opéra comique und Martin, der längst verstorbene große Sänger des Feydeau, gesungen. So entstehen mit jeder bedeutenden Persönlichkeit in Paris neue Fächer in der

Provinz. Die ehemalige grande coquette und ingénuité spielt jetzt Mars und Dejazet; der ehemalige premier comique Bouffé Lepeintre, Monrose und Odry. Dieser Sitte entsprechend sind auch die Contracte der königl. franz. Schausp. in Berlin, und der kaiserl. in Petersburg abgeschlossen. Alle Rollen, die in Paris von Bouffé, Odry, Alcide Tousez, Achard, Vernet u. s. w. gespielt werden, spielt in Berlin ausschließlich der erste Komiker Francisque. Selbst in Deutschland fängt man an, dieser Sitte zu folgen. In Oestreich z. B. die LocalKomiker der Provinzen nach den ersten Komikern der Leopoldstadt, Josephstadt und des Theaters an der Wien; in Norddeutschland nach den berliner Komikern (s. Contract Band 2 Seite 210). Das Uebergehen aus einem F.e in das andere ist einer der schwierigsten und entschiedensten Momente in dem Leben des Schausps. Mit zunehmendem Lebensalter müssen Liebhaber, Chevaliers, Kammermädchen, jugendliche Helden und Heldinnen darauf bedacht sein, das richtige Feld für ihr künftiges Wirken zu wählen und viel kommt hier auf den richtigen Zeitpunkt wie auf die sich darbietende Gelegenheit an. Besser zu früh als zu spät. — Um über die eigene Fähigkeit urtheilen zu können, mache man daher zu rechter Zeit Versuche, ehe das Publikum gebieterisch das Aufgeben des bisherigen F.s fordert. Besonders schwer wird Frauen dieser Uebergang, doch läßt sich nicht genug anempfehlen, daß er bei Zeiten geschehe und frühere Versuche ihn erleichtern und motiviren. (L. S.)

Fächer (Gard. u. Requis.) Eine Erfindung der Frauen südlicher Länder. Ursprünglich nur aus Palmblättern und Federbüschen bestehend, diente der F., das Antlitz gegen Sonnenbrand zu schützen und kühle Luft zuzufächeln. Schon im höchsten Alterthum waren F. gebräuchlich und auch Männer, wie noch jetzt im Orient, bedienten sich ihrer. In Athen betrachtete man den F. als einen Scepter der Schönheit, bei den Römerinnen war er ein Luxusartikel und erschien häufig mit Schmuckfedern der schönsten, ausländischen Vögel geziert; die span. und ital. Mode brachte zu Anfang des 16. Jahrh.s den F. nach Frankreich; er bestand damals nur aus einem Griff von buntbemalter mit Federn umgebener Pappe. Nach und nach bildete man ihn zierlicher und dem Auge gefälliger, aus mehren Stäben, von verschiedenen reichen Stoffen und nannte ihn chinesischer F. Mit Gold, Elfenbein, Papageifedern u. dergl. ausgelegt und geziert, wurde der Luxus in diesem Artikel immer größer und der Gebrauch so allgemein, daß man sich eine Dame von gutem Ton ohne F. nicht mehr denken konnte. Die ausgezeichnetsten Künstler boten ihre Talente auf, auf einzelne Stäbchen ganze Landschaften, Gruppen und Scenen anzubringen. Während der Revolu-

tion verschwanden die F. eine Zeit lang, um sich jedoch nachher um so mächtiger zu behaupten. Was Stoff und Ausschmückung der F. betraf, gebot die Mode von da an steten Wechsel, bald fächelten sich die Damen mit Scenen aus der Mythologie, bald aus der Revolution, bald aus dem Kriegsleben, bald erschien der F. gothisch, chinesisch, durchbrochen, bald aus Seide, Holz, oder Pergament, bald aus Papier, Horn, Schildplatt, Bast, Schilf u. dergl., immer aber bestand er aus 8 bis 12 dünnen Stäbchen, 8 bis 16 Zoll lang, die am Ende durch einen Stift verbunden sind, um den sie sich drehen, so daß sie etwa ein Viertel eines Kreises ausmachen, wenn sie auseinander gebreitet sind. Noch heutigen Tages ist der F. eines der ersten Erfordernisse der Toilette einer eleganten Dame. Die gesuchtesten sind die Pompadour- und Dubarry-F. Jene sind größer als die gewöhnlichen, von Perlmutter mit Gold eingelegt; diese sind aus Atlas mit Gold gedruckt, beider Stäbe von polirtem Stahl mit getriebener Arbeit verziert. Die vorzüglichsten, geschmackvollsten Artikel dieser Art liefern einige Fabriken Englands und die zu Paris, Brüssel, Genf, Wien u. a. m. Eine vollständige Geschichte der F. s. in der Leipziger Gelehrten Zeitung v. J. 1761 S. 78 ff. (E. G.)

Fackeltanz (Tanzk.) ein schon den Griechen bekannter marschartiger Tanz mit feierlicher Musik, während dessen Dauer die Tänzer Fackeln trugen. In den Ritterzeiten war er sehr üblich, verlor sich aber bald aus dem Leben und blieb nur auf der Bühne zurück. Nur Wachsfackeln sind dabei anwendbar; von diesen wird auf der Bühne aber nur ein kurzes Stück genommen, die übrige Länge durch einen fackelförmig geschnitzten und weißangestrichenen Stab ersetzt, der oben, wo das wirkliche Wachs eingesteckt wird, mit einer Schutzscheibe versehen ist. (B.)

Fähigkeit. S. Anlage und Beruf.

Fahne (Requis.) ein sehr häufig gebrauchtes, bei Aufzügen, Ausschmückung einer Halle 2c. sehr oft im Uebermaß angewendetes Requisit. Die F. besteht aus der F.-Stange, einem langen Stabe meist mit vergoldeter F.-Spitze oder Knopfe und dem F.-Blatt, einem 4eckigen Stück Zeug, welches mit einer Seite an die F.-Stange befestigt ist. Nur die Kirchenf.n machen von dieser Form eine Ausnahme; die F.-Stange ist bei ihnen mit einem vergoldeten Kreuze statt der Spitze oder dem Knopfe geziert, das F.-Blatt aber ist ein längliches Viereck, dessen oberes Ende an ein Querholz befestigt und mit einer goldenen Schnur an die F.-Stange angehängt wird; das untere Ende dagegen ist gewöhnlich ausgezackt und mit Quasten, Franzen und Troddeln verziert. Ihre Farben sind verschieden, nach den Festen,

bei denen sie gebraucht werden, oder den Heiligen, deren Bild sie enthalten (vergl. Casula); das Bild eines Heiligen, oder eine Scene aus der Lebens- und Leidensgeschichte Christi findet sich stets in der Mitte der F. — Die F. als Feldzeichen kommt zuerst unter den röm. Kaisern vor; sie hieß Verilla oder Flammula (bei der Reiterei, die eine feuerrothe F. führte) und war Anfangs mit einem Drachen, später mit dem Bildnisse der Kaiser geziert; verschiedene Thiere deuteten daneben die Arten der Krieger an. Nebenbei blieb aber der Adler immer das Legions-Feldzeichen und die F. war mehr zur Zierde vorhanden. Die alten Deutschen hatten Anfangs ein an eine Stange geknüpftes Band als Feldzeichen, aus dem später das Banner (s. d.) entstand; dies war die F. für das ganze Heer und die einzelnen Abtheilungen hatten ihre besondern F.n. Als das Lehnswesen sich ausgebildet hatte, führte auch jeder Edle, Ritter 2c. seine eigene F. — In fast allen andern Ländern findet man die F. als Feldzeichen gleich bei ihrem Erscheinen in der Geschichte, oder wenigstens beim Beginne der Monarchie vor; nur die Türken führen keine und Roßschweife sind ihre Feldzeichen. Zwar besitzen sie die F. des Propheten, von grüner Seide mit goldenen Franzen; doch liegt dieselbe stets tief verhüllt in der Schatzkammer und wird nur in höchster Gefahr bei Aufständen u. dergl. entfaltet. Eine Art kleiner 3eckiger F.n, die bei den Türken noch üblich sind, gelten nur als Ehrenzeichen (s. Alem). Die Farben der F. sind verschieden nach den Völkern (s. Nationalfarben); die F.n der Infanterie sind größer als die der Kavallerie; letztere heißen Standarten. — Die F. wird vom Fähnrich (Fahnenträger s. d.) getragen. Eine besondere Art der F. ist die Flagge, die an den Masten der Schiffe theils als Zierde, theils zur Bezeichnung der Nationalität, der Würde des Commandirenden oder der Bestimmung des Schiffes flattert; in der Form ist die Flagge der F. gleich, die Farben wechseln nach den Völkern (s. Nationalfarben). Die speciellen Bestimmungen und Bedeutungen der Flagge hier auseinander zu setzen, ist nicht erforderlich, da sie auf der Bühne nur höchst selten vorkommen kann. (R. B.)

Fähnrich, Fahnenträger, eine Militaircharge, die ehedem sehr wichtig war; jedes Regiment war in 10 bis 12 Abtheilungen getheilt, deren jeder ein Fähnlein von einem starken, tapfern und bewährten Mann, dem F., vorangetragen wurde, dessen Kleidung glänzend und stattlich war. Nach dem Aufhören der Landsknechte wurde der jüngste Offizier jedes Regiments F. und hatte theils die Fahne zu tragen, theils sie zu bedecken und zu vertheidigen; er hieß Fahnenjunker. Jetzt ist auch diese Charge meist abge-

schafft und der F. (Porte=Epée F.) ist ein, dem Avancement entgegen sehender Mann, der dem Range nach zwischen dem Offizier und Feldwebel steht; von einem solchen wird allerdings auch die Regimentsfahne getragen. (B.)

Fahrende Leute (Theaterwes.) wurden im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhs. alle herumziehenden Schausp.=Truppen in Deutschland genannt, also gleichbedeutend mit den Comicos de la legua (s. d.) in Spanien und den Strolling players in England. In welcher Achtung diese f. L. beim Volke standen, davon giebt ein Verslein Kunde, daß 1724 in einem Volksbüchlein voller biblischer Sprüche, Weissagungen und Lebensregeln erschien:

Das Juck und Jack,
Das fahrende Pack
Es hurt und stiehlt
Und hat auch Läuse. (L. S.)

Falcōn (Dem.), geb. zu Paris um 1816, eine Schülerin Nourrit's im Conservatoire von Paris, sie tauchte plötzlich wie ein strahlendes Meteor an dem Theaterhimmel der großen Oper empor und gehörte bald zu den Königinnen des Gesanges. Trotz ihrem zarten Alter war sie unendlich reich durch eine große Gegenwart, durch eine unbegrenzte Zukunft; sie verschmähte die gebahnte Straße, schlug einen bisher noch unbekannten Weg ein, und ließ die unbedingtesten Anforderungen hinter sich. Prachtvoll und herrlich war die Stimme der F. und durch ihre gewaltige Intonation errang sie sich Bewunderung; ihr Ton war stark, colossal, von übernatürlichem Glanze, und ihre dram. Vibration erschütterte, wie Alles, was erhaben, groß und schön ist. Voll Ungestüm und Gluth richtete ihr Gesang sich an die Massen und machte diese durch ihre Energie erbeben. Die Jüdin und die Hugenotten waren ihre beiden schönsten Rollen. 1837 machte sie eine Reise in die Provinzen und feierte auch dort schöne Triumphe, auf die sie stolz sein darf. Geschrei der Bewunderung, Bravos, Kränze und Gedichte flogen ihr zu, kurz Alles, was der glühendste Enthusiasmus einer jungen und schönen Künstlerin darbringen kann. Aber sie kehrte krank nach Paris zurück und ihre herrliche Stimme war bald dahin; zwar betrat sie Anfang 1840, nach ihrer angeblichen Wiederherstelluug, wieder die Bühne, und wurde mit allen Zeichen der Liebe aufgenommen. Aber sie erlag beim ersten Versuche, konnte nicht singen und das Gefühl ihrer Unfähigkeit zog ihr eine neue Krankheit zu; sie wird zwar genesen, aber ihre Stimme ist für immer verloren. (A.)

Falcone (Teatro al). Theater ersten Ranges in Genua (s. d.).

Falkenorden (der weiße). Stifter Ernst August,

Herzog zu Sachsen-Weimar 1732; 1815 wurde er vom Großherzoge Carl August erneuert. Er besteht aus 3 Classen — Großkreuzen, Commandeurs und Rittern. Das Ordenszeichen ist ein goldner, weißemaillirter Falke mit goldnem Schnabel und Fängen, auf einem 8eckigen, goldenen, grün emaillirten Sterne. Zwischen diesem Sterne ein 4eckiger rother, etwas kleinerer Stern, dessen Spitzen weiß emaillirt sind. Ueber dem Sterne befindet sich eine goldene Krone. Auf der Rückseite ist der 8eckige Stern weiß, der 4eckige aber grün emaillirt. In der Mitte ist ein blau emaillirtes Schild mit dem Wahlspruch: vigilando ascendimus. Dies Schild ist mit einem goldenen Lorbeerkranze und für das Militair mit Armatur eingefaßt, welches eine goldene Krone bedeckt. Hierzu wird auf der linken Brust ein silberner Stern getragen, der in der Mitte einen weißen fliegenden Falken auf goldenem Grunde hat. Ihn umgiebt der Wahlspruch: Vigilando ascendimus iu blauem Email. Dieser goldene eingefaßte Kreis liegt auf dem grün emaillirten Sterne und dieser auf dem silbernen größeren Ordenssterne. Das Ordenszeichen wird von den Großkreuzen an einem breiten hochrothen gewässerten Bande über die rechte Achsel getragen. Die Commandeurs tragen es an einem schmalen rothen Bande um den Hals. Die Ritter führen das Ordenszeichen, jedoch kleiner, an einem rothen Bande im Knopfloche. (B. N)

Falsch (Aesth. und Mus.). Fehlerhaft, was der Natur zuwider ist, ihre Gesetze verletzt, und der Regel nicht entspricht. Daher f.e Auffassung, Darstellung einer Rolle, wenn sie der Intention des Dichters entgegen ist, ferner f.er Reim, f.es Bild, Gleichniß u. s. w.; in der Musik f.e Quinte, die unvollkommene Quinte, die aus 2 ganzen und 2 halben Tönen besteht; f.e Intonation, f.er Takt, f.e Modulation u. s. w. bezeichnen überall eine Abweichung von dem Richtigen und Gesetzlichen. (M.)

Falscher Abgang. Fausse Sortie. (Schein-Abgang) s. Abgang. (L. S)

Falsen (Enewald v.), geb. 1755 zu Copenhagen, zeigte schon im frühen Alter die seltensten Talente; seine erste Bildung erhielt er in einer Privatschule seiner Vaterstadt und mit 10 Jahren trat er seine academische Laufbahn schon an. Im 16. Jahre ward er als Copist bei der dänischen Kanzlei angestellt, wurde dann Assessor des Hofgerichts in Norwegen, Justitiarius und endlich Assessor des höchsten Gerichts; stieg bis zum Etatsrath in Christiana und ward Mitglied der interimistischen Regierungscommission in Norwegen. F. war ein kenntnißreicher und thätiger Geschäftsmann, und fesselte durch anmuthige Darstellung und eine hinreichende Fülle des Vortrages in seinen Schriften. Mitten unter den Gefahren

seines Vaterlandes hatte sich sein poetisches Talent entwickelt, in welchem die dram. Richtung vorherrschend schien. Seine Vorliebe für die Bühne machte ihn zu einem beliebten Verfasser und Umarbeiter mehrerer Schauspiele. Was er für's Theater schrieb: **de Dragiducke, de snorrige Facttere, Ida of Tokkenburg, fortladte Datter, Pebersvindine** u. a. Schauspiele und Lustspiele gehören noch immer zu den Lieblingsstücken der Dänen. Seinen Patriotismus zeigen seine Kriegslieder und eine Schrift, **Budstick** betitelt. (Dg.)

Falset (Mus.), s. Fistel und Kopfstimme.

Fälstaff. Shakespeare's renommirteste komische Figur, auftretend in den Heinrich-Dramen und in den lustigen Weibern von Windsor. Im Charakter des F. begegnen sich auf sonderbare Weise die edleren Eigenschaften mit den Untugenden eines verwahrlosten Geistes, welchen Trägheit, Feigheit, Müssiggang zu jeder sinnlichen Ausschweifung bis auf den Punkt gebracht haben, welchen er veranschaulicht und ihn in die Umgebung verschlagen, mit welcher wir ihn verkehren sehen. Im hohen Grade begabt mit den vortrefflichsten geselligen Talenten, reich an Witz, Geistesgegenwart, Scharfsinn und Menschenkenntniß ist er durch verkehrte Anwendung dieser Gaben, indem er lediglich dem niedern Ziele, der Genußsucht nachstrebt, ein Abentheurer, ein nichtswürdiger aber immer angenehmer Mensch geworden. Unstreitig hat er früher in vornehmen Umgebungen gelebt, aus denen ihn nur seine Liederlichkeit, seine Schwelgerei, sein Müssiggang und vor allem seine Feigheit verbannt haben. Er kennt die Formen der feinen Welt, er hat einen natürlichen Anstand, er weiß die Menschen jeden Standes, jeder Geistesart vollkommen richtig zu beurtheilen und zu behandeln und selbst über seine verächtlichsten und liederlichsten Handlungen ist noch ein edler Schimmer, Ueberbleibsel einer besseren Vergangenheit verbreitet. Aber sein starkes Witzeln, seine Indolenz für alles höhere Streben, hat ihn geistig gemein, gefühllos für das Unwürdige seiner Lage und Verhältnisse gemacht und ihm sogar eine gewisse Behaglichkeit für sein Leben und Treiben dergestalt eingeflößt, daß er nicht mehr im Stande ist, sich demselben zu entreißen, wie z. B. Poins in dem noch etwas Edleres, wenn auch im geringen Maße sich regt. Nach diesen leichten Andeutungen muß F.s Charakter vom Schausp. erfaßt und dargestellt werden. F. ist witzig und zwar in so hohem Grade, daß er völlig partheilos sich selbst ein Gegenstand des Witzes ist, sobald er sich nur daran amüsiren, also seine Genußsucht befriedigen kann. Der Witz aber fordert einen behenden Geist und dieser eine rasche Zunge und bewegliche Glieder und Mienen, um sich seinen Absichten gemäß äußern zu können. Ist nun F. gleich mit den Jahren

körperlich bedeutend stärker geworden, so ist sein Geist deshalb noch völlig so beweglich wie früher und steht in seiner ganzen Kraft, so daß die natürliche Barschheit seiner Sprache durch seine körperliche Beschaffenheit nur einen Beisatz behaglicher Bedächtigkeit gewonnen hat und die frühere Schnelligkeit seiner Mienen und Bewegungen, die echte Virtuosität des vollendeten Witzlings, zu jener bequemen ruhigen Gelenkigkeit gemildert worden ist und durch die niedrige wüste Gesellschaft eine Beimischung größerer Derbheit erhalten hat. F. ist sicherlich sehr dick aber gewiß nicht formlos, denn Vieles in den beständigen Spöttereien über die Talggrube ist lediglich lustige Uebertreibung des Prinzen und seiner heiteren Genossen, welche, obgleich sonst nicht Hofleute, diesen doch darin gleichen, daß sie Chor und Echo der prinzlichen Einfälle sind. F. darf daher nur in so weit dick erscheinen, daß der Zuschauer durch sein Aeußeres in den Stand gesetzt wird, zu bemerken, wie der Prinz in seinem Humor sich diese scherzhaften Uebertreibungen erlauben darf, ohne zu grobe Unwahrheiten zu sprechen; allein nicht so unförmlich daß des Prinzen Gespött zur trockenen ernst gemeinten Beschreibung der Wirklichkeit herabsänke, oder dieselbe kaum, vielleicht gar nicht erreichte und F.s Erscheinung als Carrikatur dieser und aller Wirklichkeit erschiene. Alles was die feine Linie, die oben angedeutet ist, überschreitet, ist vom Uebel und zerstört unwiderbringlich jenen Hauch des Adels und der Grazie, der von Shakespeare auch über diesen lustigen Schuft verbreitet ist. — Diesen Andeutungen muß auch das Gesicht des F. entsprechen. Er ist Gutschmecker und zwar im hohen Grade; er ist ein listiger Schuft, aber mit Gutmüthigkeit und Witz; er ist gemein, allein nicht ohne Erziehung; also muß der Schausp. seine Maske gleichweit von aller Carrikatur solch eines Menschen und der plumpen unwahren todten Theaterfigur eines gemeinen Lustigmachers halten. Alle Bewegungen dieses grauen Sünders in seinen so verschiedenen Situationen müssen diesen angemessen sein und überall sich Spuren der ehemaligen edlern Verhältnisse, der bessern Erziehung und des höhern Standes, dem ursprünglich der Herabkömmling angehörte, wiederfinden. F. ist eine Art verwahrlostes Genie, aber oft macht die Bühne aus dieser wunderbaren Figur einen plumpen Spaßmacher, einen dicken Hanswurst im Costume der untergegangenen Ritterzeit, eine unförmliche Carrikatur, die bei ihrem ersten Erscheinen wegen ihrer Unförmlichkeit Lachen erregt, aber allen Humor vernichtet, womit F. über sich selbst und andere über ihn sich lustig machen. Einer der trefflichsten Darsteller des F. war Ludwig Devrient. (S. Heinrich IV. und Shakspeare.)

(Dr. S-ff.)

Faltenrock (Gard.), s. Reifrock.

Faltenwurf (Gard.). Jedes weite Gewand, das den menschlichen Körper bekleidet, bildet Falten; diese Falten kunstschön zu ordnen, ist eine der schwersten Aufgaben für den bildenden Künstler, um wie viel schwerer für den Schausp., der auch die Uebergangspunkte von einer Lage des Fs. in die andere vor den Augen des Zuschauers zu bewerkstelligen hat. Als allgemeine Regel für den F. gilt, daß er der Natur entspreche, Geschmack zeige und Bedeutung habe. Alle gleiche Falten erzeugen Steifheit, in spitzen Winkeln fallende unangenehm auf das Auge wirkende Licht- und Schattenstellen, so wie Eckiges, Gebrochenes, Unschönes. Immer muß die faltige Gewandung selbst bei der strengste Verhüllung den Formen des menschlichen Körpers entsprechen, ja sie noch deutlicher zur Anschauung bringen. Der Schönheitssinn ist in Bezug auf schöne Gewandung der beste Leiter und da das antike Costüm allein Kenntniß des F.s von dem Darsteller fordert, so ist häufiges Anschauen guter Bildwerke zu empfehlen. Obgleich das antike Costüm mit jedem Jahre mehr von der Bühne verschwindet, so sollte doch jeder junge Schausp. sich bei Zeiten mit den Grundsätzen bekannt machen, nach denen Griechen und Römer den Mantel (Pallium, Toga) trugen, handhabten und für verschiedene Zwecke ordneten. Die Toga, über deren eigentliche Form, besonders im Anfange, die Archäologen sehr verschiedener Meinung sind, muß, wenn sie auf der Bühne getragen wird, dreimal so lang als der Körper des Menschen von der Schulter bis zum Knöchel sein; die eine Seite dieser Länge ist gerade, die andere halbrund; so daß die größte Entfernung des halbrunden Randes von dem graden ebenfalls eine Menschenlänge beträgt. Dieses große Stück Zeug, das jedenfalls aus wollenen Stoffen bestehen muß, wird mit dem einen Ende so auf die linke Schulter gelegt, daß die grade Seite am Halse und auf der Brust entlang, die halbrunde aber auf dem linken Arme liegt und die Spitze unten wenigstens den Knöchel berührt. Dann nimmt man die grade Seite über den Rücken unter dem rechten Arme hindurch und wirft die andere Spitze über die linke Schulter, so daß diese hinten auf der Rückseite des Körpers hängt und ebenfalls fast den Boden berührt. Dies ist die Fundamentallänge der Toga. Sie wird durch die Beugung des linken Armes vielfach modifizirt und durch geschickte Handhabung des Endzipfels mit der rechten Hand häufig ganz geändert. Einige Uebung vor dem Spiegel giebt hier bald die richtigen Würfe an. Wie die rechte Hand den Zipfel faßt, sich in diesen einhüllt, einen Ruhepunkt in der Toga vor der Brust sucht, sie über den Kopf zieht, um sich im Schmerz zu verhüllen, oder wohl gar rückwärts schleudert,

so daß sie nur auf der linken Schulter noch einen Ruhepunkt hat, den ganzen Körper aber entblößt, sind Aufgaben, die der Studirende sich selbst stellen und ihre Lösung vor dem Spiegel versuchen muß. Wer sich darauf verlassen wollte, ohne sorgliche Vorübung in antikem Costüm auf der Bühne zu erscheinen, würde sehr bald die große Unbehülflichkeit erkennen, die eine unausbleibliche Folge der ungewohnten Bekleidung ist, die eben so schön als widrig auf den Zuschauer wirken kann. (L. S.)

Fama (Myth.), griech. Phēme, der Erde jüngste Tochter, aus Rache für die Vertilgung ihrer Brüder, der Giganten, geboren, die Personification des Gerüchts, an Schnelligkeit alle Wesen übertreffend, gleich der Eris von der geringsten Gestalt bis zu einer zu den Wolken reichenden Größe sich erhebend, befiedert und mit eben so viel Augen, Ohren und Zungen, als Federn begabt, des Nachts den Schlaf verschmähend und rastlos Himmel und Erde durchschwirrend, des Tags von den Höhen das Treiben der Weltbewohner belauschend. Ihre Wohnung liegt an der zweifachen Grenzscheide von Erde, Meer und Himmel, von wo aus man Alles anschaut und hört; ihre Zugänge stehen Tags und Nachts offen. Alles findet dort seinen Wiederhall, der unaufhörlich wie das Murmeln der Wellen oder wie ferner Donner den Palast durchbraust. In ihrem Gefolge befinden sich die Leichtgläubigkeit, die Götter der Furcht, das Volksgetümmel und die Ohrenbläserei. Man hat sie wohl auch, namentlich bei den Neueren, mit der Taube abgebildet. (F. Tr.)

Fames (Alleg.), Personification der Hungersnoth, wohnhaft in der Vorhalle der Unterwelt, oder in einer wüsten Einöde Scythiens am Kaukasus; der Ceres Feindin. Sie nährt sich von spärlichen Grashalmen, hat struppiges Haar, hohle Augen, bleiches Gesicht, welke Lippen, harte Haut, hervorstehende Knochen und haucht die Leute mit ihrem verderblichen Athem an; den Menschen verleitet sie zu aller Uebelthat. (F. Tr.)

Fandängo (Tanzk.), ein Nationaltanz der Spanier und Portugiesen mit mäßig langsamer Bewegung im $\frac{3}{4}$ Tact; die Musikbegleitung besteht meist in einer Zither, die eine Molltonart spielt, und von den Tanzenden selbst mit Castagnetten (s. d.) begleitet wird; wenn der F. auf dem Lande von den Bewohnern eines Dorfes getanzt wird, begleiten diese ihn auch gewöhnlich mit Gesang. Der Charakter des Tanzes ist Anfangs sanft, zärtlich und hingebend, aber allmählig steigert er sich bis zum Extreme südlicher Leidenschaft und alle Freuden der Liebe bis zu den üppigsten Attituden werden darin ausgedrückt. Und hierin liegt eben sein Reiz, denn die pas sind höchst einfach und kunstlos.

Fänon (Gard.), ein Kleidungsstück des Pabstes, aus einem feinen seidenen Schleier bestehend, der Kopf und Schultern bedeckt und auf der Brust zusammengewickelt wird. (B.)

Fantoccini (Theaterwes.). Name der auch in Frankreich, England und Deutschland bekannten kleinen tragbaren ital. Puppentheater, die man häufig auf Märkten, bei Volksfesten und Kirchweihen sieht. Der Puppenspieler steckt in einem Gerüst verborgen, leitet die Puppen auf der Hand und läßt diese nur bis zum Gürtel sichtbar werden. Mit dem Zeigefinger regiert er den Kopf, mit dem Daumen und Mittelfinger aber die beiden Arme der Puppe, deren weite und unten offene Kleider das Handgelenk und den untern Theil des Armes bedeckten. Sehr häufig werden auch lebendige Thiere, Katzen und junge Hunde mit in's Spiel gebracht, die dann von den Ohrfeigen und Stößen Pulcinellos viel zu leiden haben. Die Intrigue der kleinen komischen Scenen besteht in Prügeln, die Späße in Prügeln, die Charaktere in Prügeln und geprügelt werden, so daß es eigentlich keine Scene giebt, die nicht mit Prügeln geschlossen wird. Wenn der Puppenspieler seine Sache versteht, so kann man bei den unbarmherzigen Schlägen mit großen Knitteln auf die hölzernen Köpfe unmöglich ernsthaft bleiben. Ein Galgen, an den eine der Figuren gehängt, ein Sarg, in welchem sie begraben wird und der Teufel, der am Schluß gewöhnlich das ganze Personal holt, dürfen nicht fehlen. Um diese harmlosen und oft sehr witzigen Possenspiele ganz zu verstehen und ihre nationelle Eigenthümlichkeit zu begreifen, muß man sie in Italien von einem Italiener und unter zuschauenden Italienern gesehen haben. Alle Nachahmungen in anderen Ländern sind, ob gleich oft eleganter und gefälliger aufgeputzt, doch meistentheils matt und entbehren der eigentlichen komischen Kraft, die diese F. in der Hand und vor den Augen der Italiener so unwiderstehlich komisch macht. Vollständige Belehrung über die F., ihre Handhabung, ein ganzes Stück für sie, Abbildungen vieler komischer Scenen u. s. w. findet man in dem engl. Buch: Punds and Judy with Illustrations by Cruikshank. London bei Prowett 1828. (L. S.)

Farandöle (Tanzk.), ein fröhlicher Tanz der Provence mit rascher Bewegung im $\frac{6}{8}$ Tacte; die Tänzer bilden eine 2fache Reihe, wie in der Ecossaise, so daß beide Geschlechter einander gegenüber stehen und ziehen dann, von einem Vortänzerpaare geführt, in gefälligen Touren durch die Straßen. (B.)

Farben sind das Resultat der Einwirkung des Lichtes auf die Gegenstände. Das Wie dieser reizenden Naturerscheinung zu erörtern, ist nicht unser Beruf; der Leser findet

darüber in Goethes Werken „zur Farbenlehre" genügende Belehrung. Man theilt die F. in einfache oder Grundf. und zusammengesetzte oder gemischte F.; der erstern sind 5 und zwar: weiß (das Licht selbst, die F. des Glanzes, wenn er das Blendende verloren hat) und schwarz (die Abwesenheit des Lichtes, die Finsterniß); zwischen diesen beiden äußersten Enden liegen noch die F. roth, blau und gelb; jeder Sonnenauf- oder Untergang zeigt uns dieselben in den herrlichsten Nuancirungen zwischen Licht und Nacht. Alle übrigen zusammengesetzten F. entstehen aus einer Mischung dieser Grundf., wie grün aus gelb und blau, grau aus schwarz und weiß, braun aus roth und schwarz u. s. w. Je nachdem die F. einen wohlthuenden oder unfreundlichen Eindruck machen, hat man ihnen eine symbolische und psychologische Bedeutung gegeben; so gilt weiß als das Symbol der Unschuld, der Reinheit, der ungetrübten Freude; schwarz dagegen ist die F. des Ernstes, der Trauer, des Schmerzes, auch wohl des Ernst-Feierlichen und Erhabenen, des Geheimnißvollen und Mystischen; roth macht in seinen mannigfachen Nuancirungen einen verschiedenen Eindruck, nach dem sich seine Bedeutung modificirt: das sanfte blasse Roth (Rosa) ist die F. der Liebe, der Sanftmuth und des jugendlichen Frohsinns, das eigentliche Roth kündet Selbstbewußtsein, Stolz und brausende Freude, das Dunkelroth Leidenschaft, Zorn und Unglück an; Purpurroth spricht Ernst, Würde und Majestät aus; das sanfterregende freundliche Blau ist die F. der Beständigkeit, der Treue, der Sehnsucht und des stillen aber anhaltenden Verlangens; gelb regt selten wohlthätig an, und nur wenn es von andern F. unterbrochen ist, mag es Heiterkeit und Wohlsein aussprechen, sonst ist es die F. des Hasses, der Mißgunst und des Neides. Aus der verschiedenen Mischung dieser Grundf. ergiebt sich die Bedeutung der zusammengesetzten F. fast von selbst, wie grün Freundlichkeit, Sanftmuth, Hoffnung; grau Einförmigkeit, Gleichgültigkeit; braun Bescheidenheit, Anspruchlosigkeit und einen Anflug von Trauer u. s. w. verkünden. — Schon diese Bedeutung der F. zeigt darauf hin, daß die Wahl derselben keineswegs gleichgültig und zufällig sein kann, sondern daß in Costum und Decoration auf den Charakter des darzustellenden Stückes, oder der einzelnen Rollen Rücksicht genommen werden muß. Besonders in weiblichen Rollen läßt sich der Charakter durch eine passende Wahl der Kleidungsf. sogleich äußerlich andeuten, ja dem Zuschauer gewissermaßen in die Seele legen, da der Eindruck wohlgewählter F., dem der später zu entwickelnden Seeleneigenschaften analog, oder doch nah verwandt ist; wogegen die Wahl von F., die mit dem Charakter in grellem Widerspruche stehen,

das Gefühl beleidigt und das Bild, welches die Seele in sich aufnehmen soll, in zwei feindliche Hälften theilt. Im Allgemeinen ist zu bedenken, daß die Jugend sich vorzugsweise in leichte, helle, lachende F., das Alter dagegen in dunklere, ernste und haltbare F. kleidet; die südlichen Völker lieben mehr die bunten und hellen, die nordischen mehr die einfachen und dunkeln F.; lebhafte Temperamente wählen gerne grelle oder doch glänzende F. und diese sind auch am kleidsamsten für sie, bei sanften und phlegmatischen Temperamenten ist es umgekehrt; blondes Haar und ein weicher, lichter Teint sind doppelt schön in hellfarbiger Bekleidung, schwarzes oder braunes Haar und ein dunkleres Incarnat erheischen auch dunkle F. rc. Die Wahl der F. ist Sache des Geschmacks, der durch keine Vorschriften erzeugt werden kann; diese müssen sich darauf beschränken, auf die Nothwendigkeit der Harmonie der F. hinzuweisen, die durch Nebeneinanderstellung greller oder feindlicher F., durch Buntheit und Anhäufung der F., durch alles Schreiende und Prunkende verletzt wird. Aufmerksamkeit auf die F.gebung der Natur, besonders an schönen Blumen und das Studium schöner Bilder dienen wesentlich zur Bildung des Geschmackes bei der Wahl der F. (R. B.)

Farce (Aesth.). Gattung von niedrigkomischen Schauspielen, in denen Anstand, Wahrscheinlichkeit und Regeln gleich leicht verletzt werden und die demnach noch unter der Burleske steht, mit der sie häufig verwechselt wird. Wortspiele, Verkleidungen, Verwechslungen rc. bilden den Stoff. Das engl. Theater giebt allen kleinen Lustspielen, die nicht auf den Namen einer Comödie Anspruch machen dürfen, den Namen F., der eigentlichen F. aber den Namen Burleske; das franz. Theater ist am reichsten an guten F.n, das span. war noch reicher, wenn man die Coradellas und die Saynetes unter die F.n rechnen will. Parodieen und Travestieen gehören ebenfalls zu dieser Gattung. Paris und Wien haben Tüchtiges darin geleistet. Schade, daß selbst die beste F. nur ephemeren Werth hat; gewöhnlich stirbt sie mit dem Schausp. der die Hauptrolle darin spielt. (L.)

Farinēlli. S. Broschi.

Fārquhar (George), geb. 1678 in Londonderry in Irland, erhielt seine Erziehung im Trinity-Collegium in Dublin. Der Eindruck, den eine Vorstellung im Theater auf ihn machte, war so mächtig, daß er aus dem Collegium entlief und zu einer Bande Comödianten ging, die in den Vorstädten von Dublin ihr Wesen trieb. Obgleich jung, gut gewachsen und gebildet, fand er doch keinen Beifall und ein unglücklicher Zufall brachte ihn nach England: Er spielte in einem Trauerspiel, wo er einen andern Schausp. zu erstechen

hat, der Requisiteur hatte ihm aus Versehen einen scharfen Degen gegeben, und F. erstach seinen Collegen. In Verzweiflung darüber verließ er in seinen Theaterkleidern das Theater, irrte halb sinnlos in den Straßen Dublins umher und traf zufällig einen Freund, der sich gerade nach England einschiffen wollte. Von diesem ward er mitgenommen und in London dem berühmten Schausp. Wilkes vorgestellt. Dieser erkannte bald, daß F. nicht zum Schausp. geboren sei, sondern zum dram. Dichter, nahm ihn bei sich auf, gab ihm Alles was er brauchte, und leitete ihn selbst beim Entwurf seines ersten Stückes, welches 1698 gegeben und mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurde. Bald kam der junge, talentvolle F. in die Mode und Lord Orrery verschaffte ihm eine Lieutenantsstelle in seinem Regimente. Unter seinen dram. Arbeiten haben sich **Sir Henry Mildaire** und **the recruiting officier** bis jetzt noch auf der Bühne erhalten. 1707 starb F. in der Mitte einer so glänzend begonnenen Laufbahn. (L.)

Fäsces (Requis.). Bündel von Ulmen oder Birkenstäben mit einem Riemen zusammengeschnürt, die in Rom von Lictoren den Magistratspersonen vorgetragen wurden; sie waren ein Zeichen der Gewalt, geißeln zu lassen und, wenn ein Beil aus den F. hervorstand, der Gewalt über Leben und Tod. Früher wurden den Königen 12 F. vorgetragen, diese Zahl blieb auch für die Consuln; dann verminderte sie sich, doch wurden auch den Proconsuln, Prätoren 2c. F. vorgetragen, deren Zahl bei einem Dictator gar auf 24 stieg. In Versammlungen vor dem souverainen Volke wurden die F. gesenkt, nach einem Siege waren sie mit Lorbeer umwunden, beim Begräbniß des Cäsars, Consuls u. s. w. wurden sie umgekehrt getragen. (B.)

Fassmann (Auguste von), geb. um 1816 unweit München, wo ihr Vater Gutsbesitzer war; theils Familien-Verhältnisse, theils die wunderschöne Stimme und das sich früh kund gebende Talent bestimmten Auguste v. F. sich der Bühne zu widmen. Sie empfing den ersten Gesangsunterricht bei dem Hofsänger Löhle und betrat gehörig vorbereitet zu Augsburg die Bühne. Entschieden nahm ihr Talent sogleich die Richtung zu dem ächt dram. Theil des Gesanges, zur großen Oper mit Recitativ, im franz. wie im deutschen Styl. Macbeth v. Chelard bot ihr gleich im Beginn ihrer Laufbahn eine schwierige aber dankbare Aufgabe in der Lady Macbeth, die sie unter der Leitung des Componisten studirte und zu Augsburg mit größtem Erfolge gab. Von Augsburg aus machte sie bald eine Kunstreise nach München, wo sie ebenfalls mit großem Beifall sang, obschon sie mit den Erinnerungen an die durch Mittel und Genius ausgezeichnete Schechner zu kämpfen hatte; dann besuchte sie

Stuttgart, Nürnberg &c. und kam 1835 nach Berlin, wo sie eine Reihe von Gastdarstellungen mit der Donna Anna eröffnete. Der tragische Genius, unterstützt durch höchst edle Naturgaben, bekundete sich in ihren Darstellungen aufs unverkennbarste; und wenn gleich sie mit ihren Mitteln nicht gehörig Haus zu halten wußte, so zeigte sich doch entschieden, daß sie berufen sei, die Vertreterin der edelsten Kunst zu werden: Glucks Opern waren das ihr von der Natur zugewiesene Feld, dieses betrat sie in Berlin und gab zuerst in der Iphigenia in Tauris eine edel verstandene und durchgeführte Leistung. Durch diese Aufgabe in Glucks Tempel heimisch geworden und von seiner Weihe geläutert, schritt sie bald zu ferneren Leistungen fort. Nach einer Kunstreise in Schlesien, kehrte sie nach Berlin zurück, wurde für die Hofbühne gewonnen, und trat bald nach einander in den Rollen der Alceste, Armide, Vestalin, Euryanthe u. a. auf. Auch in der romantischen und komischen Oper versuchte sie sich; doch mit geringerem Glück, wie denn z. B. die Susanna im Figaro ihr ganz mißglückte, und Alles was in idealen Rollen Grazie, Anmuth, Würde an ihr war, sich hier in Befangenheit und sogar Unbehülflichkeit verlor. Besonders macht ihr auch der Dialog Schwierigkeiten. Dagegen ist jede Gestalt der Antike, oder die sich dieser nähert, ihr vollkommen zusagend und die Armide ist die höchste ihrer Leistungen geworden, weil sich hier das eigenthümliche Naturell der Darstellerin auf das vollkommenste mit der Forderung der Aufgabe vereinigt. Blond, edel doch fein gewachsen, von anmuthigen Zügen, reizend in allen Bewegungen, giebt sie ganz das Bild wieder, welches der ital. Dichter von seiner zauberischen jugendlichen Heldin zeichnet und ihre Armide verdiente als eine der reizvollsten und edelsten Kunstschöpfungen eine längere Lebensdauer, als die flüchtig vorüberrauschende Huld der künstlerischen Naturgaben ihr gewähren. Und diese Flüchtigkeit steigert sich noch bei Künstlerinnen wie Auguste v. F., die nur mit der ganzen Kraft ihrer Mittel, dem ganzen Feuer ihres Geistes zu wirken im Stande sind. Ueberdies hat es der Sängerin an jener Durchbildung gefehlt, die das seltene Gut eines schönen Organs länger erhalten lehrt. So müssen wir denn fürchten, daß diese schöne Erscheinung von ihrer Höhe zu sinken beginnen wird, bevor sie recht gekannt und erkannt ist. Es bleibt in der That zweifelhaft, ob solche Erscheinungen in der Kunstwelt mehr Freude über ihr Dasein, als Bedauern über die Flüchtigkeit desselben erregen. Und hat jemals das gefesselte Wort ein schönes Recht zu üben gehabt, so ist es das, der geistigen, zerrinnenden Erscheinung wenigstens ein geistiges Denkmal zu setzen, das wenn auch nicht durch lebendige Gestalt, doch wie eine treue, wahrhafte Inschrift, an das Schöne

erinnert, das hier der Vergänglichkeit seinen Zoll abtragen mußte. Die Kritik macht in solchem Fall die Grabschrift der Kunst. (L. R.)

Fastnachtspiel. Niedrigkomische Burlesken, welche im 13. Jahrh. in Deutschland aus den Mummereien hervorgingen, die in den letzten Tagen und Nächten vor Beginn der Fasten im Gebrauch waren. In ihnen suche man die ersten Spuren von einer Bühne in Deutschland. Sie erinnern an die röm. Saturnalien (s. d.), auch wurde den darstellenden Personen von dem Gastgeber, vor dem sie aufgeführt wurden, eine gastliche Bewirthung zu Theil, wie man im Alterthum den Spielern ein Faß Wein oder einen Bock zum Opferschmaus verehrte. Die Bühne war auf das schnellste improvisirt, etwa wie Cervantes von den Darstellungen des Sevillaner Goldschmieds Lopez de Rueda erzählt: die Spieler führten ihre ganze Garderobe, ein Paar Schäferkleider und Bärte in einem Sacke mit, sie stellten vier Bänke in's Quadrat und legten ein Paar Bretter darauf, und das war Alles. Süddeutschland, besonders Nürnberg, war die Geburts- und Hauptstätte der F. Rosenplüt (s. d.) ist der erste Dichter in dieser Gattung, von welchem F. bis auf uns gekommen sind. Eigentliche Intrigue, Knoten, Handlung suche man in ihnen nicht, aber derben Witz, und neben manchen herrlichen Sittensprüchen auch Unflätigkeiten und Zoten, die man sich hier erlaubte, weil man „zur Fastnacht fröhlicher sein dürfe, als zum Charfreitag," doch bat man am Ende jedesmal um leicht gewährte Entschuldigung, wenn man es zu arg getrieben. Dem Rosenplüt folgten Hans Folz (s. d.), Hans Sachs (s. d.) der sinnreichste, productivste und edelste unter den Verfertigern von F.n, Probst (s. d.) und Ayrer (s. d.). Ein tüchtiger Kern von Komik ist vielen dieser Stücke, mit denen die Stasks der Engländer und die Farces der Franzosen etwas Verwandtes haben, nicht abzuleugnen. S. auch Carneval und Deutsche Bühne. (H. M.)

Fastöso (ital. Mus.), prächtig, erhaben; eine Vortragsbezeichnung, die besonders Fülle und starke Markirung der Töne erheischt. (7.)

Fatum (Myth.). Das Schicksal, ein Kind der Nacht, das unsichtbar waltend das Wirken der Götter und Menschen nach dem voraus bestimmten Ziele, selbst zu Unglück, Tod und Verderben lenkt. Der im F. liegende Begriff der Schicksalsbestimmung ward aber in verschiedene mythische Wesen zertheilt; zugleich war er so dunkel und unbestimmt, daß er keineswegs in der Art in das dram. Handeln eingreift, wie in der modernen Schicksalstragödie (s. d.). Das F. wird als Genius dargestellt, der auf einer Weltkugel steht und eine Urne in der Hand hält. (F. Tr.)

Faulheit (Alleg.), eine weibliche Figur, die schlafend neben einem schlafenden Esel liegt oder sitzt.

Fäunus (Myth.), ein alter ital. Nationalgott der Felder, Heerden und Wälder, der, gleich seiner Gemahlin Fauna, wegen der Gabe der Weissagung berühmt war. Später vermischte man ihn mit dem Pan (s. d.) oder machte ihn zu einem alten latinischen Könige. Gleiches geschah mit den Satyrn und Faunen, seinen Nachkommen, die das ganze Gebiet ihres Vaters erfüllten und als schadenfrohe, lüsterne Wesen bekannt waren. F. wird zur Hälfte in Bocks= zur Hälfte in Menschengestalt, jedoch mit zwei Hörnern auf der Stirne, und mit einem Fichtenreis (die Fichte war ihm heilig) bekränzt dargestellt, in ähnlicher Gestalt die Faunen. (F. Tr.)

Faust (Johann). Diese mysteriöse, mit dem Bewußtsein des deutschen Volks so innig verwachsene und durch Goethe in das höchste Gebiet des Metaphysischen erhobene Person spielt in unsrer wie in der ausländischen dram. Literatur eine zu erhebliche Rolle, als daß er in diesem Werke übergangen werden könnte. Doch glauben wir uns hier mehr auf die Literatur über F. beschränken zu dürfen, statt auf seine Bedeutung, die er in der Volkssage einnimmt und auf die, welche er durch die verschiedenen Dichter erhalten hat, genauer einzugehen; wir verweisen vielmehr auf die Artikel Goethe, Klinger, Klingemann, Müller, Schink, Puppenspiel, Volksschauspiel u. s. w. F., ein genialer Taschenspieler, Chiromant, Nekromant, Naturkundiger, daher als Schwarz= und Teufelskünstler verrufen, lebte am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhs. Daß er ein tüchtiger Physiker und Arzneikundiger gewesen sei, geht daraus hervor, daß ihn einige, z. B. Conrad Gesner, dem Paracelsus gleichstellen. Viele haben sogar seine Existenz ableugnen wollen, aber es sprechen zu viele Beweise dafür, daß er wirklich existirt hat; selbst Tritheim und Melanchthon kannten ihn persönlich. Nach Einigen war er zu Roda bei Jena, nach Andern z. B. Martius, der F. gekannt haben will, in Kundlingen im Würrembergischen geb., und letztere Angabe möchte wohl die richtige sein. Er soll zuerst in Wittenberg, sodann in Ingolstadt studirt, hier die Doctorwürde erhalten und in Krakau Magie und Astrologie, seine Hauptwissenschaften, gelehrt haben. Später scheint er mit seinem Famulus, Johann Wagner aus Wasserburg, abenteuernd, selbst als Schwindler, umhergezogen zu sein und magische Künste produzirt zu haben, welche ihn in den Verdacht brachten, mit dem Teufel ein Bündniß abgeschlossen und diesen zum Beistand zu haben. Grausend erzählt das Volksbuch F.s Untergang: der Teufel drehte ihm in dem Dorfe Rimlich (1550?) Nachts zwischen 12 und 1 Uhr den Hals herum und zerstreute seine Glieder

auf einen Düngerhaufen. Solches und anders Schreckliche erzählt die Historie von Dr. Johann Fausten, den weit beschreyten Zauberer und Schwarzkünstler. (Frankfurt a. M. 1588), ferner Wideman's Buch (Hamburg 1599), neu aufgelegt nebst vorangefügtem Bericht Conrad Wolfg. Platzii, weiland der h. Schrift Doctoris, von der gräulichen Zauberei Sünde (Nürnberg 1695), endlich Christlich Meynerden's Bearbeitung der Volkssage, das noch jetzt gewöhnliche Volksbuch „über des vielberüchtigten Erzschwarzkünstlers Dr. Joh. Fausts ärgerliches Leben und schreckliches Ende;" wie der Titel bei Wideman lautet. Mit dem Buchdrucker Fust, welcher fast 100 Jahr älter ist, darf man F. nicht verwechseln, obgleich es öfter, auch aus poetischer Willkühr, geschehen ist. Diese Sage ging mit ihren Geheimnissen, Warnungen, Spuk- und Zaubergeschichten so in Fleisch und Blut des Volkes über, daß sie in einer dram. Behandlung, in welcher, so ungeschickt sie auch sein mag, doch der poetische Kern der Sage nicht vollkommen verwischt werden konnte, ein Volks- und Puppenspiel wurde; schon Neumann in seiner disquisitio de Fausto (1683) erinnert, F.s Andenken würde längst verschwunden sein, wäre er nicht mehrmal auf der Bühne, auch in Trauerspielen, aufgeführt worden. Eine bestimmte Kunde haben wir indeß erst von 1746, wo die Schuch'sche Gesellschaft in Mainz ein extemporirtes Stück von F. gab. Noch jetzt führen die Zigeuner in den schwäbischen Dörfern zum großen Vergnügen und Schrecken der Versammelten, — aber man denke in welcher verzerrten Gestalt! — F.s lustige Lebens- und grausenhafte Höllenfahrt auf. Kasperle, der lustige Diener, fehlt auch in dem von den Zigeunern aufgeführten Stücke nicht, aber seine Späße sind viel gemüthloser, wilder, das Ganze viel grausamer und blutiger, als das deutsche Puppenspiel; und während sich der mehr nach innen gerichtete Sinn der Deutschen schon darin ausspricht, daß im deutschen Puppenspiel F. aus Verzweiflung, trotz aller Wissenschaft und allen Studiums zu nichts Rechtem gekommen zu sein, also aus einem mehr innerlichen ihm selbst kaum deutlichen Motive den Teufel herbeiruft, handelt es sich in dem Stücke der Zigeuner nur um die Gunst einer Prinzessin, welche sich F. zu eigen machen will. Vielleicht hat Marlowe's (s. Engl. Theater Band 3 S. 159) Drama dieses Namens diese edlere Motivirung in dem deutschen Puppenspiele herbeigeführt; dieses Drama wurde vielleicht von den engl. Comödianten (s. d.) gegeben und später benutzt; wenigstens ist die Uebereinstimmung mit Marlowe's F., der in seinem ersten Monologe sich ähnlich nur ungleich tiefer und poetischer äußert, immer merkwürdig. In dem tiefsinnigen Monolog, den der alte britische Dichter F. halten läßt, liegen, möchte man sa-

gen, fast alle späteren Bearbeitungen des F. prototypisch angedeutet. In Deutschland gerieth zuerst Lessing auf den Gedanken, die Sage vom F. im höheren Sinne für die Bühne zu bearbeiten, er vollendete aber nur eine Scene, worin er ein Motiv aus Dr. Johann F.ens Mirakel, Kunst und Wunderbuch, auch der dreifache Höllenzwang genannt, gründlicher durchführte. 1776 erschien ein alleg. Drama: Johann F. in München; 1776 Situationen aus F.s Leben vom Maler Müller, und 1778 von demselben F.s Leben dramatisirt; 1786 endlich die ersten Fragmente vom goethe'schen F., welche erst nach und nach zu jenem großen Ganzen zusammenschossen, das als Goethe's F. 1. und 2. Theil aller Welt bekannt und in fast alle europäischen Sprachen, in das Engl. nahe an ein dutzend Mal, übersetzt ist. Goethe's F. ist nicht als abgeschlossene Tragödie, sondern als ein dram. Gedicht zu betrachten, dessen Form gewissermaßen eine unendliche ist und dessen Inhalt in die tiefsten Abgründe der Speculation hinunterreicht; das, als ein Gewühl von Gedanken, Gestaltungen und formellen Mannigfaltigkeiten, den Streit und Widerstreit zwischen Geist und Materie, das ewige Ringen der feindlichen Gewalten in der menschlichen Brust, das dualistische Prinzip, das durch alle Erscheinungen als unerfüllbarer Riß hindurchgeht, erfaßt und darstellt, wie kein anderes der Schwere der Erdmassen gehorcht, wieder in den höchsten Regionen des Aethers in lyrischen Duft hinschmilzt und abermals in der eng umfriedigten Häuslichkeit des bürgerlichen Lebens einen festen realen Boden gewinnt; wie kein anderes so viel giebt und doch mehr wie jedes andere noch errathen und denken läßt. Dabei ist dies Gedicht zugleich reich an bühnlichen Effektscenen, so daß es auch in seiner gewagten Zurichtung für die Bühne überall Beifall gefunden hat und in den Haupt rollen: Faust, Gretchen und Mephistopheles den dram. Künstlern große aber belohnende Aufgaben stellt. Dram. wurde F. ferner noch bearbeitet von Schreiber, Graf v. Soden, J. F. Schink, von letzterm in mehren Dramen, von Dr. K. Schöne, von Benkowitz (unter dem grausigen Titel: die Jubelfeier der Hölle oder F. der Jüngere), von A. Klingemann, von Grabbe (F. und Don Juan), von Holtei (F., der wunderthätige Magus des Nordens), von Harro Harring (Mantelkragen des verlornen F.); fortgesetzt wurde Goethes F. von Schöne, J. D. Hofmann, C. Rosenkranz (Geistlich Nachspiel zur Tragödie F.). Lenau's F. mischt Episches unter das Dram., viele Andere wie Klinger behandelten den Stoff in Romanen, Andere wie Bechstein lyrisch. Die jüngste dram. Behandlung ist von Marlow (pseudonym für Wolfram), aber ohne Bühnentendenz und mit vielen polemischen Abschweifungen. Marlowe's F.

erschien übersetzt von W. Müller, mit einer Vorrede von L. A. von Arnim (Berlin 1808); auch hat man einige engl. Stücke von 1697 und 1768, welche F. zum Gegenstande haben und im Jahre 1825 wurde in London ein F. auf die Bühne gebracht, worin ernsthafte Scenen, Goethe's F. entnommen, mit lustigen abwechselten. Als Oper wurde F. ebenfalls behandelt, z. B. von Bäuerle: Dr. F.s Mantel, ein Zauberspiel mit Gesang (Wien 1819); der von Spohr componirte F., mit Text von Bernard, wurde am bekanntesten; auch ist eine opera seria: Fausto, mit Musik von Fräulein Bertin, im März 1831 zu Paris aufgeführt worden. Vergl. Dr. Rosenkranz: über Calderons wunderthätigen Magus, ein Beitrag zum Verständniß der F.schen Fabel, Halle 1829; Görres: über F. als Volksbuch in dessen deutschen Volksbüchern; Dr. Christian Ludwig Stieglitz d. Aelt. Die Sage vom Doctor F. in Raumers historischem Taschenbuch, Jahrg. 1834, ein sehr vollständiger Aufsatz; Ph. v. Leitner: Mittheilungen über den F. in: Willkomms Jahrbüchern für Drama, Dramaturgie und Theater, und die vielen speciellen Schriften und hier und da zerstreuten Aufsätze über Goethe's F., von denen die bedeutendsten im Artikel „Goethe" aufgeführt werden sollen. (H. M.)

Faust (Johann), geb. zu Ziegenhayn, debutirte 1760, bildete sein Talent bei verschiedenen herumreisenden Gesellschaften aus, war 1778 Mitglied der Stöffler'schen zu Lübeck, 1779—83 der Schuch'schen zu Danzig, ging hierauf zur Wäser'schen nach Breslau, dann zum strelitz'schen Hoftheater, wo er im Nov. 1790 starb. Er hat sich das Verdienst eines denkenden, routinirten Schausp.s, besonders im Fache tragischer und komischer Väter erworben. Lear und Odoardo waren seine vorzüglichsten Rollen. Als mehrjähriger Inspector und Leiter der strelitzer Bühne, so wie als Mensch, verdient er noch besondre rühmliche Erwähnung. (Z. F.)

Fa ut (Mus.), s. F.

Favart 1) (Charles Simon), geb. zu Paris 1710, erhielt seine Bildung im k. Collegium und widmete sich früh der Poesie, besonders dem ital. Singspiele und der kom. Oper. 1745 wurde er Director einer wandernden Schausp.-Truppe, die den Marschall von Sachsen auf seinen Feldzügen begleitete. Doch behagte ihm das unstete Leben nicht und er kehrte daher wieder nach Paris zurück, um sich ausschließlich der dram. Poesie zu widmen. Hier wurde er nun der eigentliche Schöpfer der feinern komischen Oper und unter der großen Zahl seiner Werke nennen wir besonders: das schlechtbewachte Mädchen, die drei Sultaninnen, Ninette à la cour (von Weiße unter dem Titel: Liebe auf dem Lande, trefflich componirt), la chercheusse d'esprit, l'astrologue de village, la noce inter-

rompue, la belle Arsène, la rosière de Salency u. m. a., die mehrmals übersetzt wurden und sich heute noch zum Theil auf dem franz. Repertoir befinden. Frische der Ideen, Anmuth und Natürlichkeit im Ausdrucke und lebenswahre Charakterzeichnung sind die Hauptvorzüge seiner Werke. Im Alter erhielt F. eine Pension von der ital. Oper zu Paris, wo er 1792 starb. — 2) (Marie Justine Benedicte, geb. Cabaret de Roucroy), geb. 1727 zu Avignon, Gattin des Vor., wurde von ihren Eltern, die in der Capelle des Königs Stanislaus Lesczinski angestellt waren, für die Kunst erzogen, reiste dann mit ihrer Mutter nach Paris nnd betrat 1744 das Theater der kom. Oper als Schauspielerin und Tänzerin zugleich. Von dem ersten Augenblick ihres Erscheinens an, war sie der erklärte Liebling des Publikums. Als die kom. Oper auf Veranlassung der übrigen Theater unterdrückt wurde, wirkte sie eine Zeit lang in Pantomimen und erndtete auch hierin großen Beifall. 1746 folgte sie ihrem Gatten nach Flandern und war die Hauptstütze seiner Unternehmung. Der Marschall von Sachsen verfolgte sie mit stürmischer Leidenschaft und als sie seinen Zudringlichkeiten eine edle Standhaftigkeit entgegensetzte, ließ er sie in ein Kloster einsperren und verfolgte ihren Gatten mit despotischer Willkühr. — Sie fügte sich endlich seinen Wünschen und galt eine Zeit lang für seine erklärte Maitresse; kehrte dann aber mit ihrem Gatten nach Paris zurück und engagirte sich beim Théâtre Italien, bei welchem sie bis zu ihrem 1772 erfolgten Tode blieb. Sie hatte von der Natur ein ausgezeichnetes Talent erhalten und trat oft an einem Abeud in 4 ganz verschiedenen Rollen auf, in denen sie gleich vortrefflich war. Auch war sie die erste franz. Schauspielerin, die es wagte, als Bäuerin den Reifrock und die Atlasschuhe zu vermeiden und in einem richtigen dem Charakter ihrer Rolle angemessenen Costume zu erscheinen. Der 5. Band der dram. Werke ihres Gatten enthält 9 Stücke, die sie selbst geschrieben und in denen sie die Hauptrollen gespielt hat. Ein Theater in Paris wird auch noch jetzt la Salle Favart genannt, ein Beweis der Liebe und Achtung die das Publikum der trefflichen Künstlerin und geistreichen, liebenswürdigen Frau zollte. — 3) (Charles Nicolas Joseph Justin) Sohn der Vor., geb. zu Paris 1749, wurde für die Bühne erzogen und debutirte 1769 am ital. Theater zu Paris, nachdem er früher schon bei der Gesellschaft seines Vaters kleine Rollen gespielt. F. schrieb auch einige Stücke, die sich indessen eben so wenig über das Niveau der Mittelmäßigkeit erhoben, als F. als Schausp. Er starb zu Paris 1806. (R. B.)

Favart (Théâtre de) s. den vor. Art. und Paris.

Favor, ein berühmter Archimime (s. d.) in Rom. Er hatte bei der Leichenfeier Vespasians diesen darzustellen

und erregte dadurch allgemeine Bewunderung. Vespasians Geiz war sehr groß und allgemein bekannt; als F. daher als Vespasian gefragt wurde: wie er es mit seiner Leiche gehalten haben wollte? antwortete er: gebt mir das Geld, was mein Begräbniß kosten wird, und werft meinen Leichnam in die Tiber. Ein Einfall, der ihm das Leben kostete. L.

Faydit (Anselm), geb. zu Avignon, gest. 1220, war zugleich Dichter und Schausp.; in der Sprache seiner Zeit Troubadour comique, d. h. ein Dichter, der in seinen Stücken selbst mitspielte. Durch seinen lebhaften Geist, seine schöne Gestalt, und sein geselliges Talent ward er allenthalben beliebt; auch die Musik war ihm nicht fremd. Richard Löwenherz nahm ihn in seine Dienste; nach dem Tode dieses Fürsten aber (1199) durchzog er mit seiner jungen Gattin, einem Mädchen aus einem der besten Häuser der Provence, das er aus dem Kloster entführt hatte, einen großen Theil von Frankreich, indem er sie seine Gedichte singen ließ. Später nahm ihn der Marquis von Montferrat Bonifacius an seinen Hof, wo er sein vorzüglichstes Schauspiel: l'heregia dels Pegres (die Ketzerei der Feder) dichtete, eine beißende Satyre gegen die Kirchenväter. Bonifacius ließ das Stück mehrmals in seinen Staaten aufführen; es machte großes Aufsehen. Als F. nach einiger Zeit aus unbekannten Gründen seinen Gönner verließ, nahm ihn der Marquis von Sault auf. F. liebte das Spiel und die guten Bissen; nicht selten also, wo es ihm an Gelde fehlte, sah er sich trotz der reichen Geschenke vieler großer Herren genöthigt, gegen die Gewohnheit seiner Standesgenossen, da und dort eine Bühne aufzuschlagen, um gegen ein gewisses Eintrittsgeld vor dem Publikum zu spielen. Petrarca erwähnt ihn im 4. Kapitel seines Triumphs der Liebe. (Z. F.)

F dur (Mus.), eine der 24 Tonarten unseres Systems, deren Grundton f ist, und welche ein b als Vorzeichnung hat, wodurch der Ton h in b verwandelt wird. Heiterkeit, fröhliche Ruhe, kecker Scherz und kindliche Unschuld finden in der Tonart einen getreuen Ausdruck. (7.)

Fechhelm (Karl Friedr.), geb. zu Dresden 1725, ein Maler, der besonders in der Perspectiv- und Decorationsmalerei sehr berühmt war. Nachdem er in Dresden besonders zahlreiche Beweise seiner Kunst geliefert, wurde er als Theater- und Landschaftsmaler nach Berlin berufen, wo er auch 1785 starb. (P.)

Fechter, s. Gladiator u. den folg. Art.

Fechtkunst. Theils als wesentliches Hülfsmittel der körperlichen Ausbildung des Schausp.s, theils durch die Ausübung während der Darstellung von Wichtigkeit. Nicht durch Theorien, nicht durch Bücher ist das Fechten zu er-

lernen, sondern am besten durch die Praxis im Jünglingsalter, wozu sich mannigfache Gelegenheit darbietet. Doch beschränke man sich nicht auf Stoß oder Hieb allein, sondern suche sich die Grundregeln beider zu eigen zu machen. Als Ausbildung des Körpers für Geschmeidigkeit, Anstand und Kraft hat die F. den anerkanntesten und entschiedensten Werth. Für das Theater gilt indessen die Regel: den Bewegungen des Körpers, welche beim gewöhnlichen Fechten nur auf Nachdruck und Zweckmäßigkeit berechnet sind, auch Schönheit und Anmuth zu verleihen. In dieser Beziehung dürften die Grundsätze und Lehren des verstorbenen berliner Hof-Schausp.s Lemm, der selbst ein ausgezeichneter Fechter war und die jüngern Mitglieder der Bühne gern und mit Aufopferung unterrichtete, besondere Beachtung verdienen. Er wollte das Hiebfechten ausschließlich im Trauerspiel, das Stoßfechten aber, mit einziger Ausnahme der Fechtscene im Hamlet, im Lustspiele angewendet sehen. Bei dem Stoßfechten sah er vorzüglich auf leichte graziöse Haltung, rasches, stets hörbares Ausfallen des Fußes mit korrespondirender Bewegung des linken Armes, der bekanntlich in der Auslage beim Stoßfechten nach hinten in die Höhe gehalten wird. Zwischen den einzelnen Stichen ließ er jedesmal Pausen machen, so daß das Gefecht in den Augen des Zuschauers deutlicher und nachdrücklicher wurde, als dies bei dem gewöhnlichen Contrafechten möglich ist. Auch das kunstgerechteste Fechten macht auf der Bühne keinen angenehmen Eindruck, wenn die Stöße oder Hiebe sich zu rasch folgen und ein eiliges Geklirr dadurch entsteht. Für das Hiebfechten unterschied Lemm 1) mit starken Korbschwertern, 2) mit Schwertern und Schildern, 3) mit kurzen Schwertern, 4) mit Schwert und Dolch. Die Cardinalhiebe, deren es bekanntlich 5 giebt, mußten sämmtlich sowohl für den Hieb als für die Parade mit Ausfallen und Zurücktreten verbunden sein, so wie für jede Deckung eine besondere Haltung des Schildes vorgeschrieben war. 1) Der Hieb nach der rechten Seite des Gegners von unten. Weiter Ausfall des rechten Fußes, gebückte fast liegende Stellung, der Arm mit dem Schilde nach hinten ausgestreckt. Parade: Zurücktreten des rechten Fußes, die Klinge in gerader Richtung nach unten rechts ausgestreckt, das Schild vor der Brust vorbei bis an den Korb, das Schwert vorgestreckt. 2) Der Hieb nach der rechten Seite horizontal. Eben so wie der vor., nur der Ausfall weit nach links und die dadurch hervorgebrachte Drehung des Körpers, die Klinge holt besonders weit aus. Parade: eben so wie die vor., nur Austreten des rechten Fußes nach rechts und höhere Haltung des Korbes, so wie des daran gelehnten Schildes. 3) Der Hieb nach dem Kopfe

des Gegners. Kurzes Ausfallen des Fußes, Ausrecken und Erhöhen des Körpers, das Schild mit gekrümmtem Arme vor der Brust. Parade: Schwert und Schild übereinander vor den Kopf gehalten, so daß der Hieb auf den Korb fällt, das Schild aber ein etwaniges Ausgleiten unschädlich macht; der Fuß tritt kurz zurück, der Körper biegt sich ganz nach hinten. 4) Der Hieb in die linke Seite des Gegners horizontal. Der weitausgeholte Hieb ist mit dem starken Ausfallen des rechten Fußes nach rechts verbunden. Das Schild wird vor das Gesicht genommen. Parade: Ausfall des rechten Fußes quer vor den Linken. Schwert und Schild werden dem Hiebe entgegengestoßen. 5) Der Hieb in die linke Seite des Gegners von unten. Der Hieb wie der vor., das Schild wird aber bei diesem Hiebe ganz über den Kopf gelegt, so daß der Arm auf dem Wirbel ruht. Parade: wie die vor. nur mehr nach unten. — Sind diese Hiebe sämmtlich geübt und die Bewegungen des Fußes dabei erst mechanisch geworden, so ist das Uebergehen aus der Parade in den Hieb zu üben, wobei besonders auch das weitausholende Führen des Schwertes, die korrespodirende Bewegung des Schildes und der Wurf des ganzen Körpers aus der Paradestellung mit rückwärts stehendem Fuß in die Hiebstellung mit Ausfall des Fußes weit vor zu beachten ist. Die Körper beider Fechter müssen stets in ihrer Bewegung nach vorne und zurück korrespondiren. Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, daß die sämmtlichen Hiebe und Paraden, wie sie hier beschrieben, nur für das Theater berechnet sind, obgleich sie in ihren Grundlagen aus den allgemeinen Regeln der F. entspringen. Alles ist weitläufiger, langsamer, nachdrücklicher und vor allen Dingen darauf berechnet, den Körper in schönen Bewegungen zu entwickeln. Hat man die Hiebe und Paraden nach dieser Vorschrift inne, so kann jeder Tanzmeister die schöne und charakteristische Bewegung des Körpers überwachen. Zum Gefecht mit Schildern gehört auch das Drängen mit denselben, das Auseinander- und wieder Zusammenkommen, das Auffangen einzelner Hiebe mit dem Schilde allein, was besonders für den Kopfhieb gilt u. s. w. — Das Fechten mit dem langen Stoßdegen und dem Dolch in der linken Hand nach altital. Art ist von allen Arten des Fechtens die am meisten malerische. Hinsichtlich der Bewegungen gilt hier fast Alles, was für die Handhabung des Schildes angedeutet worden ist; nur wechselt Stoß und Hieb mit dem Schwerte ab und bei wirksamen Hieben hat der Dolch den zweiten Stoß. Die Fechtenden umhüllen den linken Arm und die Hand mit dem kurzen Mantel, aus dem dann nur die Dolchklinge hervorsieht. Das Gefecht Don Juans mit dem Comthur wäre auf diese Art am richtig-

sten und wirksamsten zu gestalten. Mit kurzen Schwertern (briquets) wird das Fechten oft nur ein sinnloses Geklapper wie z. B. in den sogenaunten Waffentänzen der Ballette. — Ohne Schilde sollte auf der Bühne nie mit kurzen Schwertern gefochten werden; eben so ist das Fechten mit langen Kreuzschwertern ohne Körbe ganz zu vermeiden. (L. S.)

Federici. 1) (Vincenzo), geb. zu Pesaro 1764, war zum Studium der Rechte bestimmt, widmete sich aber aus Neigung der Musik und führte, als ihn der Tod seines Vaters im 16. Jahre schon selbstständig machte, ein Wanderleben, auf dem er Amerika, England und Frankreich besuchte. Nach Italien zurückgekehrt und nach abermaligem ernstlichem Studium, debutirte er 1790 in Turin mit der Oper l'Olympiade, die ihm einen großen Ruf verschaffte, ging dann 1792 nach London, wo seine Opern Demofoonte, Zenobia, Nitetti und Dido großen Beifall fanden. Bald nachher war er wieder in Italien, wo er bis 1809 noch 6 Opern schrieb, worunter besonders Castore e Polluce in ganz Europa berühmt wurde. Dann wurde F. Lehrer des Contrapunktes am Conservatorium zu Mailand und starb daselbst 1827. In F.s Werken paart sich mit der Lieblichkeit und Leichtigkeit der gediegenen ital. Schule eine Tiefe und Kraft, wie sie nur das gründlichste Studium der tüchtigsten Werke geben kann; besonders deutlich erkennt man es, daß er Haydn mit Fleiß und Liebe studirt hat. — 2) (Camillo), hieß eigentlich Ogeri, aus Ober-Montferrat gebürtig, studirte zu Turin die Rechte, ward 1784 Richter zu Govone und späterhin zu Moncalieri bei Turin. Seine Neigung zog ihn unwiderstehlich zur Bühne. Er gab jene Stelle auf und ward Schausp. Unter dem Namen F. schrieb er einige 20 Lustspiele. Sie gehören zu den besten, die die ital. Literatur aufzuweisen hat. Er war ein talentvoller Kopf, der mit Goldoni wetteiferte und ihn in manchen Stücken übertraf. F. starb zu Turin 1803. Aus der Sammlung seiner dram. Werke (Opere teatrali. Turin 1793 — 95. 6 Vol.) sind mehrere Stücke durch Uebersetzungen auf die deutsche Bühne verpflanzt worden, wie: Der Bankerott von J. v. Voß. Berlin 1805 und der Amerikaner von W. Vogel. Hamburg 1808 etc. (Dg.)

Federn (Gard.), diese weiche, bunte, glänzende Hautbedeckung der Vögel, ist eine eben so alte als allgemeine Zierde des menschlichen Hauptes; der römische Krieger trug sie so gut wie der heutige Stabsoffizier, das Burgfräulein des Mittelalters wie die modernste Dame; der rothe Indianer, der schwarze Afrikaner, der Brama und Buddha-Verehrer, der Chinese u. Türke, und die modernen Salonmenschen schmücken sich gleichmäßig mit F. — Reiher- Straußen- Geier- Pfauen- Gänse- u. Hahn-F. sind es, die

meistens als Schmuck benutzt werden. Wir haben zunächst zu betrachten den Helmbusch, den schon die Römer trugen; er bestand meist aus Straußf., die um einen Stock gebunden und in ein auf dem Helme befindliches Röhrchen gesteckt wurden, so daß die F. nach allen Seiten herabwallten; er war meist einfarbig, schwarz oder weiß, doch kamen auch andere Farben und zwar verschiedene in einem Busche vor, wie in den Ritterzeiten, wo sie mit den Farben der Feldbinde oder des Wappens gleich waren. Aus demselben entstanden die Federbüsche, die früher beim Militair allgemein üblich waren, jetzt aber nur noch von den Stabsoffizieren getragen werden; sie bestehen aus Hahnf., sind ein- und zweifarbig und wallen ebenfalls von der Spitze des Hutes herab. Eine besondere Gattung derselben ist der Federstutz, aus kurzen um einen Stock gebundenen Hahnf. bestehend, der an der Seite des Hutes aufgesteckt, aber nur selten getragen wird. Die großen breiten Straußf. waren ferner der Schmuck des Barets und des span. Hutes, entweder einzeln, oder es wurden auch 3 kleinere in einen Pannache zusammengebunden. Die Damen trugen und tragen Marabu-F., kleine aber sehr feine weiße wollenartige F. von einer fremden Reiherart; die ostindischen sind die kostbarsten und unter dem Namen Aigrettes bekannt. Weit seltener sind die schwarzen Reiherf., die am Ende des vor. Jahrh.s in Frankreich mit 200 bis 600 Fr. per Stück bezahlt wurden. Auch giebt es weiße mit schwarzen Spitzen und graue, die noch seltener und theurer sind, ja mehr als mit Gold aufgewogen wurden. Ferner Pleureusen, künstliche F. von der Länge der Straußf., deren feine seidenen Haare wie die Zweige der Trauerweide herabhängen. Endlich Paradiesvögel, einer der theuersten Vögel der Erde, mit buntem herrlich glänzendem Gefieder und einem langen bogenförmigen Schweif; der Körper dieses Thierchens wird ausgestopft und das Ganze dann als Schmuck getragen. Vom Strauß sind die Flügel- und Schwanzf., vom Reiher die Kopf- und Halsf. die kostbarsten. Die Bereitung der F. ist höchst schwierig und sie müssen mit großer Vorsicht behandelt werden; doch lassen sich verdorbene und schmutzige ganz wieder herstellen und rein waschen, wozu sich fast in jeder großen Stadt sogenannte Federschmücker finden; besonders die Italiener sind sehr gewandt in der Behandlung der F. und machen aus Gänse- u. a. F. Straußf., die die ächten ersetzen. Der Handel mit F. ist ein sehr ausgebreiteter und besonders Livorno der Stapelplatz für denselben. (E G.)

Feen (Myth.), mystische weibliche Wesen des Mittelalters, Mitteldinge zwischen Göttern und Menschen, bald als schön, gut und freundlich im Verkehre mit den Menschen,

bald als häßlich, böse und verderbenbringend gedacht. Von den Traubadours aus der orientalischen Poesie nach Deutschland und Frankreich gebracht, mischten sie sich hier mit der Sage von den Druidinnen und Hexen und erhielten so obigen schwankenden Charakter. In der romant. Poesie des Ritterthums spielen sie eine große Rolle und haben einen eigenen Zweig der Literatur: die Feenmährchen hervorgerufen, in denen es von Palästen, Schlössern und Burgen aus purem Golde und Demant, den Wohnplätzen der F., wimmelt, die jedoch nur dem Begünstigten sichtbar sind. Aus diesen Mährchen entstanden die F.=Opern, die gleichen Inhalt und dabei viel Aufwand an Maschinerien, Verwandlungen, Zaubereien und Pracht haben. Vergl. Zauberoper.

Feierlich. 1) (Aesth.), das Ernste, Rührende, Festliche, welches die Seele zur Ehrfurcht und Andacht stimmt. Das F. verlangt einen bedeutungsvollen Inhalt; Stille, Würde und Einfachheit sind seine charakteristischen Merkmale, hohler Pomp und Geräusch heben es auf. — 2) (Mus.) eine ernste, langsam fortschreitende, weiche und erhabene Melodie mit einfacher aber ergreifender Harmonie. — 3) (Poetik), so v. w. erhaben. (B.)

Feige (Carl), geb. 1780 zu Neubrandenburg, begann seine theatral. Laufbahn 1799 bei der C. Döbbelinschen Gesellschaft, mit der er Warschau, Hannover, Amsterdam &c. besuchte; 1810 wurde F. bei der neu errichteten Hofbühne in Wiesbaden als Regisseur angestellt, ging aber, als 1813 das Theater aufgelöst wurde, mit dem größten Theile der Gesellschaft nach Kassel, und übernahm 1815 die Direction des dortigen Theaters, die er bis 1821 fortführte. Damals wurde das Theater in Kassel aus einer Privatentreprise zu einer glänzenden Hofbühne umgestaltet. F. hörte auf als Schausp. zu wirken, obgleich er im niedrigkomischen Fache Ausgezeichnetes leistete und sich ein rühmliches Andenken bewahrt hat. Sein Peter in Menschenhaß und Reue, Schneider Fips, Adam im Dorfbarbier, Sperling in den deutschen Kleinstädtern, Schneider Kakadu, Verwalter im Hausdoctor u. a. waren treffliche Darstellungen und haben ihm einen dauernden Namen in der Theaterwelt gesichert. F. wurde Vorstand der neuen Anstalt und in nicht vollen 5 Monaten hatte er das glänzendste Personal für Oper und Schauspiel zusammengebracht, so daß die kasseler Bühne zu den ersten Deutschlands gezählt werden konnte. In dem Zeitraum von 1821 bis 1830 waren die Schausp. Ludw. Löwe, Gaßmann, Seydelmann, Gerber, Weimar, Rettig u. a., die Damen Feige, Meier, Thum, Häser &c., die Sänger Gerstäcker, Wild, Rosner, Eichberger, Föppel, Hauser, G. Bertbold u. s. w. und die Sängerinnen Reuter, S. Heinefetter

Schweizer, Roland, Pirscher u. a. Mitglieder des Theaters zu Kassel, was wohl mehr als alles Andere für F.s kunstsinnige Verwaltung spricht. Er wurde in der Folge zum Hofrath und Generaldirector des Hoftheaters ernannt und leitet dasselbe heute noch mit rüstiger Hand. F. erhielt sich unter allen Verhältnissen, selbst den stürmischsten aufrecht in seiner Stellung, seine Rechtlichkeit und Offenheit und sein fester Charakter bewährten sich bei jeder Gelegenheit. Die innern Einrichtungen des Bühnenwesens, die Herbeischaffung einer angemessenen Garderobe und der herrlichsten Decorationen — (Beuther und Primavesi, beides Männer von anerkanntem Rufe, wurden auf seine Veranlassung lebenslänglich engagirt) — die überall herrschende Ordnung und Oekonomie zeigten am deutlichsten F.s practischen Verstand und ausgebreitete Geschäftskenntniß. Nachdem 1830 durch die inneren politischen Verhältnisse ein Wendepunkt in dem kasseler Theaterwesen eingetreten war, der sich durch ein wesentliches Abnehmen des frühern Glanzes bemerklich machte, ja auf kurze Zeit die Bühne in die Hände des Director Bethmann brachte, wurde 1833 F. durch den Kurprinzen-Mitregenten veranlaßt, ein neues Personal herzustellen, welches abermals manches schöne Talent im Schauspiel wie in der Oper in sich faßt und von des Directors richtigem Takte und treffender Einsicht hinreichend überzeugt. F. ist mit dem Bestehen des kasseler Bühnenwesens so ganz verwachsen und von ihm unzertrennlich geworden, daß man mit Besorgniß daran denkt, ihn jemals zu verlieren, wenn sein vorgerücktes Alter ihn der angestrengten Thätigkeit entziehen sollte. Diese Gefühle sprachen sich lebhaft aus, als F. im Februar 1840 sein 25jähriges Dienstjubiläum festlich beging. Das Schauspiel- und Opernpersonal beschenkten ihn mit einem silbernen Becher, der Chor mit einem silbernen Lorbeerkranze; Reden und Gedichte sprachen das aus, was wir in dieser biographischen Skizze ausgeführt haben. Es ist eine erfreuliche Erscheinung, daß, seitdem F. das Theater zu Kassel verwaltete, von ihm wie vom Kapellmeister Spohr der moralische Gesichtspunkt fest im Auge behalten und bewahrt worden ist, und daß von dieser Seite niemals die Theaterverhältnisse getrübt und dem Publikum Aergernisse gegeben worden sind. Gewiß eine unerläßliche Bedingung und unerschütterliche Grundlage des Fortbestandes und Gedeihens einer Kunstanstalt. — 2) (Charlotte, geb. Koppe), geb. zu Berlin 1788, Gattin des Vor. Sie betrat 1804 die Bühne bei der Döbbelinschen Gesellschaft, verehelichte sich 1807 mit F. und folgte ihrem Manne in seine verschiedenen Engagements und 1814 nach Kassel. Von der Natur ist Mad. F. mit schönen Gaben für die Bühne ausgerüstet,

ist im Besitz eines biegsamen und klangvollen, aller Modulationen fähigen Organs, einer anziehenden Persönlichkeit, einer regen Phantasie und eines glücklichen Auffassungsvermögens. Seit 1814 spielte sie das Fach der jugendlichen muntern Liebhaberinnen und trat dann in das bedeutendere Fach der gesetzten Liebhaberinnen und Heldinnen über. Ihre hervorstechendsten Leistungen waren: das Käthchen von Heilbronn, Jungfrau von Orleans, Eboli, Ophelia, Franziska, Camilla in Houwalds Bild, Johanne von Montfaucon, Maria Stuart, Margarethe in den Hagestolzen u. a.; diese leben noch jetzt in frischem Andenken fort, stehen zum Theil noch zur Zeit unübertroffen da. Mad. F. lebte stets mit solcher Begeisterung in, mit und für ihre Rollen, daß Dichter und Publikum ihr die vollste Anerkennung zollen mußten. 1829 trat sie in das Fach der Anstandsdamen über, und berechtigte in der ersten: Gräfin Orsina zu den schönsten Erwartungen; allein körperliche Leiden verhinderten fernere Versuche, und die Orsina war es, womit sie ihre rühmliche Künstler-Laufbahn beschloß. (D. L.)

Feind (Barthold), geb. zu Hamburg 1664 (1678?), schrieb gegen Dänemark, wurde deshalb eingekerkert (1707) und starb, noch im Gefängniß, zu Rendsburg 1721. Dieser Märtyrer der politischen Wahrheit war nicht eben so ein Märtyrer der poetischen Wahrheit. Er suchte, damals noch eine Seltenheit, kritisch zu wirken, hatte sich zwar tüchtig in der Philosophie umgesehen, steigerte aber noch den lohenstein'schen Schwulst, obgleich er sonst als Kritiker gegen die Anhänger Lohenstein's auftrat, und schrieb 5 Opern: die kleinmüthige Selbstmörderin Lucretia, die kränkende Liebe oder Antiochus und Stratonice, die röm. Unruhe, oder: die edelmüthige Octavia, die neapolitanische Fischerempörung, und die listige Rache des Sueno, die in seinen deutschen Gedichten (Stade 1708) enthalten sind. F. war ein großer Kenner fremder Literaturen, des Corneille, Racine, und mit der erste Deutsche, der den „berühmten englischen Tragicus Shakespeare" kennt und lobend erwähnt. (H. M.)

Feistmantel (Joseph), geb. in Brünn 1780, betrat daselbst nach einer sorgfältigen Erziehung die Bühne mit dem glücklichsten Erfolge und spielte dann mit Beifall an mehreren bedeutenden Theatern Oesterreichs. Seit einer langen Reihe von Jahren ist F. Mitglied des ständ. Theaters in Prag und hat sich den Beifall des Publikums stets zu erhalten gewußt. Er ist ein tüchtiger und gewandter Komiker, etwas stereotyp aber oft originell in seinen Leistungen, die meistens der Posse angehören, da der tiefeingewurzelte österreichische Dialect ihn für das höhere Lustspiel fast unbrauch-

bar macht. Trotz seiner 60 Jahre ist F. in Prag noch sehr beliebt. (C. H. n.)

Feldbinde (Gard.), ein langes schmales Stück Zeug, welches sonst von den Kriegsanführern und Obern getragen wurde; meist wurde die F. über die rechte Schulter gehangen, über Brust und Rücken nach der linken Seite gezogen, dort knotenartig durcheinander geschlungen und beide Enden alsdann flattern lassen; doch trug man sie auch um den Leib, am Arm ꝛc. Anfangs war die F. ein bedeutungsloses, zufällig gewähltes Erkennungs- oder Feldzeigen (s. d.), später und in den Ritterzeiten gesellte sich zu dieser Bedeutung noch eine zartere und poetische, indem die F. von den Frauen gefertigt und den Erkorenen als Zeichen der Gunst und Liebe geschenkt wurde; so wurde sie ein unentbehrlicher Theil des ritterlichen Schmuckes. Jetzt erinnert nur die Schärpe (s. d.) der Offiziere noch an die F. (B.)

Feldzeichen. Die bei den Truppen eingeführten Merkmale, wodurch sich sowohl die zusammengehörigen Truppen einer Armee, als auch Freund und Feind unterscheiden. Im Alterthum waren diese F. so einfach wie die ganze Bewaffnung; ein grüner Zweig, das Bild eines Vogels oder Thieres, selbst ein kleines Heubündel unterschied Volk von Volk; diese Dinge wurden ebensowohl an einer Stange der Armee vorangetragen, als an der Bekleidung der einzelnen Krieger angebracht. Das Ritterwesen mit seinen unzähligen selbstständigen Staatsabtheilungen rief eine unendliche Verschiedenheit in den F. hervor, die sich in den neuern Staatsgestaltungen allmälig wieder verlor. Jetzt bestehen die F. zunächst aus den Fahnen und Standarten, den Kokarden, Federbüschen, Porte-epées, Hutcordons, Feldbinden, Schärpen u. s. w. (s. d. einzelnen Art.) welche Dinge in Form und Farbe verschieden sind (vergl. Nationalfarben). Oft werden auch gemeinschaftliche F. für eine ganze Armee, oder für verbundene Armeen eingeführt, wie bei den Oesterreichern ein grünes Reis am Hute, bei den Verbündeten 1813 u. 14 eine weiße Binde am Arme, bei den Schweden eine gleiche Binde, die selbst im Frieden getragen wurde ꝛc. (R. B.)

Felicitas (Alleg.). Personification des Glücks, eine ansehnliche weibliche Gestalt, den Mercurstab in der Rechten, die Linke auf einem Füllhorne ruhend; bisweilen hält sie auch einen Oelzweig oder eine Lanze ohne Eisen und ruht auf einer Säule. Außerdem finden sich noch viele andere willkürliche Darstellungen, wie durch zwei mit den Spitzen über einander gelegte Füllhörner und einer Kornähre zwischen beiden u. dgl. (F. Tr.)

Felinski (Alois) geb. zu Luck in Wolhynien 1771. Seine Studien machte er im Piaristen-Collegium zu Dom-

browica und und zu Wlodzimierz. Noch als Schüler faßte er eine ungemeine Vorliebe für die dram. Dichtkunst und schrieb ein Trauerspiel Kora und Alonso, welches er später samt seinen früheren Jugendschriften den Flammen übergab. F. lebte in der Zeitperiode des überwiegenden Einflusses der franz. Literatur, man übersetzte die fadesten Erzeugnisse und auch F., obschon von einem erhabenen Geiste beseelt, konnte die drückenden Fesseln des gallischen Classicismus nicht sprengen. Sein Trauerspiel Königin Barbara, wiewohl dem Namen nach ein nationelles Produkt, mahnt mit den einförmigen Charakteren an jene farblosen dram. Dichtungen des Hoftheaters zu Versailles, jedoch der glatte und harmonische Versbau, worin F. noch heute als Meister gepriesen wird, verschaffte dieser Nachbildung so viel Ansehen, daß selbe lange ein beliebtes Repertoir-Stück der polnischen Bühne verblieb. Ungleich höheren Werth hat das Trauerspiel Virginia, welches er nach Alfieri bearbeitete und worin er bei weitem sein ital. Muster übertraf. Außerdem lieferte F. eine gediegene Uebersetzung von Crebillon's Radamist und Zenobia. — Seit 1819 versah er das Amt eines Lehrers der Aesthetik und hernach eines Directors am Lyceum zu Krzemieniec. Hier entwarf er den Plan zu einem Original-Trauerspiel Kodrus, an dessen Vollendung ihn der frühzeitige Tod 1820 hinderte. Eine treffliche Ausgabe seiner sämmtlichen Schriften, worunter eine meisterhafte Uebersetzung von Delille's L'homme des champs, erschien in 2 Bänden, Breslau 1840. (13.)

Fellner (Franziska), geb. 1803 zu Neuburg a. d. Donau, betrat 1821 die Bühne als Sophie in der Schachmaschine, wechselte mit den Theatern zu Ulm, Stuttgart, mehreren in der Schweiz und Oesterreich, kam vor einigen Jahren unter der Direction von Lutz nach Bamberg, und übernahm selbst die Leitung dieser Bühne am 1. October 1839, unter allgemeiner Zufriedenheit des Publikums, sowohl in Bezug auf Schauspiel als Oper. Nach der Darstellung des Meyerbeer'schen Robert der Teufel, eine Vorstellung, die in der Erscheinung einiger Gesangstalente, der trefflichen Anordnung, präciser Durchführung und äußerm Glanze nichts zu wünschen übrig ließ, ward sie mit dem Gesammtpersonal stürmisch gerufen. Auch als Schauspielerin wirkt sie im Fache sogenannter. Conversationsliebhaberinnen und Anstandsdamen zu gleicher Zufriedenheit ihres Publikums. (Z. F.)

Fenster (Decor.-Wes.), befinden sich entweder gemalt auf dem Prospekt oder der Hintergardine, oder werden praktikabel da angebracht, wo es nöthig ist. Mancherlei Uebelstände herrschen in dieser Hinsicht noch auf den Bühnen, deren gänzliche Beseitigung kaum eher als mit Einfüh-

rung der geschlossenen Decorationen zu hoffen ist. Gemalte F. sind zunächst und vorzugsweise durch die nothwendigen Seitenthüren ein Unding, wenn sie nicht die ganze Hinterwand einnehmen, sondern perspectivisch auf der einen Seite der Decoration angebracht sind. Oft kommt es vor, daß an der 1. Coulisse ein praktikables F., an der 2. eine praktikable Thüre und auf derselben Seite an der Hinterwand wieder F. gemalt erscheinen. Wie der Decorateur den Grundriß eines solchen Hauses aufzeichnen will, dürfte zu den Unmöglichkeiten gehören. — Der 2. Uebelstand ist die Form der praktikabeln F., die nicht die Höhe der ganzen Coulisse einnehmen, sondern nur so hoch sind, um eben das F. anzudeuten; der gewöhnliche Mangel der Gardinen und Draperien, F.-Vorsetzer, Kissen u. s. w. und die nur zu häufige Erscheinung, daß man durch das geöffnete F. nicht in das Freie, auf Häuser, Bäume u. dergl., sondern die dahinter stehende Coulisse sieht. Die beschränkte Höhe wird leider durch die Beleuchtung bedingt, die sonst von den Seiten zu sehr unterbrochen ist; der Mangel an Verzierung durch Gardinen, Kissen u. s. w. ist Nachlässigkeit und das liebe Herkommen, die Aussicht aber durch das geöffnete F. auf etwas anderes als Luft, Gegend, Häuser, Bäume ein unverzeihlicher Unsinn, der nur durch Hintersetzer (s. d.) vermieden werden kann. Sind die F.-Scheiben auf Leinwand gemalt, so dürfen sie sich nur nach außen öffnen, bestehen sie aus Gaze, so können sie sich auch nach innen öffnen. Hiebei ist auch der Mißbrauch zu rügen, daß fast alle Schausp. das F. öffnen, wenn es vorgeschrieben ist, daß sie etwas durch das F. erblicken sollen. Nur wenn durch das F. gesprochen werden soll, erscheint das Oeffnen desselben nöthig. Ist das Zerschlagen einer F.-Scheibe bedingt so hilft man sich durch das Einsetzen einer wirklichen Glasscheibe, oder ahmt das Zerbrechen derselben hinter den Coulissen durch Glasscherben nach. Sind in der Hintergardine F. angebracht, etwa mit Aussicht auf einen Garten, Hof oder Straße, so hat man dafür zu sorgen, daß Niemand, dessen Erscheinung nicht vorgeschrieben ist, hinten vorübergehe und so dem Publikum sichtbar werde. Der gewöhnliche Mangel aller Riegel und des gesammten F.-Verschlusses ist ebenfalls oft störend und setzt den Darsteller häufig in Verlegenheit. Ueber die unpassende und störende Erscheinung des Coulissenpersonals in den Seiten s. Theaterordnung und Coulissen, hinter den. (L. S.)

Ferdinand, geb. um 1809, Komiker des Theaters St. Antoine; man hält ihn für doppelt so alt, als er ist, so sehr weiß er sich in alten und carrikirten Rollen zu verstellen. Ehe er nach Paris kam, spielte er in der Provinz; dann zeichnete er sich in den Rollen Massurier's aus. Die Ge-

schicklichkeit, mit welcher er unlängst die Cachucha auf Stelzen tanzte, kann einen Begriff von dem Applaus geben, der ihm unter den Buckeln des Polichinelle-Vampyr zu Theil wurde. Seine Gewandheit ist bewundernswürdig, und namentlich besitzt er ein großes Talent darin, lebende Originale zu copiren. Er ist bei seinem Publikum so beliebt, daß es stets lacht, so wie er nur auftritt. F. ist nicht nur ein tüchtiger und unterhaltender Schausp., sondern auch ein recht braver Maler, und dennoch hat er nie einen Lehrer in der Malerei gehabt. (A.)

Ferdinand (Orden des heil.), Ferdinand IV., König von Neapel, stiftetete 1800 diesen Ritterorden und weihete ihn dem h. F., König von Castilien. Der Orden besteht aus Großkreuzen, Comthuren und Rittern. Das Ordenszeichen ist ein aus 6 goldenen Strahlenbündeln und 6 dazwischen befindlichen silbernen Lilien gebildeter Stern, von einer Königskrone gedeckt. Auf der Vorderseite ist, auf goldenem Grunde, das Bild des h. F. in königl. Kleidung, ein bloßes Schwert in der Rechten, einen Lorbeerkranz in der Linken haltend. Umher stehen in einem dunkelblauen Zirkel mit goldenen Buchstaben die Worte: Fidei et merito. Auf der Rückseite: Ferd. IV. Inst. Anno 1800 auf einer goldenen Zirkelfläche. — Die Großkreuze tragen das Ordenszeichen an einem breiten, dunkelblauen Bande mit rother Einfassung von der rechten Schulter nach der linken Hüfte und dabei auf der linken Brust einen Stern, ganz der Vorderseite des Kreuzes gleich. Das Festkleid besteht in Rock, Weste und Beinkleid von Drapd'or, weißen seidenen Strümpfen mit goldgestickten Zwickeln und einem runden, an einer Seite aufgeschlagenen, mit Gold besetzten, mit einer rothseidenen Cocarde und 2 rothen und einer blauen Feder geschmückten Hute. Der Mantel ist von blauem Moor mit goldgestickten Lilien und der Chiffer F abwechselnd besäet, mit weißen Taffet und Hermelinstreifen gefüttert und mit 2 langen Schnüren von Gold und blau und rother Seide zum Zubinden versehen. Das Degengehenk ist auch von blauem Moor mit rothen Streifen am Rande und gestickt wie der Mantel. Die Glieder der goldenen Halskette bestehen abwechselnd aus der Königskrone, dem Scepter und dem Buchstaben F. — Die Commandeurs tragen das Ordenszeichen um den Hals, und die Ritter dasselbe, aber kleiner, im Knopfloche. (B. N.)

Fermate (Musik), Stillstand, Ruhepunkt; eine Unterbrechung der rhytmischen Bewegung, welche durch das Aushaltungszeichen (𝄐) bezeichnet wird. Die F. kommt meist am Ende einer musik. Periode auf der letzten oder vorletzten Note derselben vor; doch kann sie auch inmitten derselben ange-

bracht sein, da diese plötzlichen Ruhepunkte oft besonders geeignet sind, Staunen, Schreck, Ermattung oder den höchsten Grad der Affecte anzudeuten. Die Anbringung der F. ist Sache des Geschmackes, und Regeln darüber sind durchaus unhaltbar. — Im Vortrage der F. haben wir hier besonders die Singstimme zu betrachten; man begnügt sich häufig nicht damit, die F. einfach auszuführen, sondern man schmückt dieselbe oft mit ausgedehnten Verzierungen (s. Cadenz). Soll aber die F. die oben angedeuteten Gemüthszustände ausdrücken, so ist die Verzierung ganz undramatisch, ja oft sogar unsinnig. Diese verzierte F. kommt übrigens nicht selten am Schlusse der Arien vor und heißt dann Finalcadenz. Hier muß sie durchaus dem Charakter des Tonstücks angemessen sein, ja die höchste Steigerung desselben ausdrücken. Diese F. ist der Probierstein der Geschicklichkeit und Gewandtheit, denn es erfordert einen hohen Grad von Kunstfertigkeit von Seiten des Ausführenden — dessen Willkühr hier die F. meist überlassen ist — dieselbe zum Culminationspunkte des vollendeten Musikstückes zu machen. (7.)

Ferrara (Theaterstat.), Hauptstadt der gleichnamigen Delegation im Kirchenstaate, am Po gelegen, mit 25,000 Einw. — F. hat eines der schönsten Schauspielhäuser in Italien, doch sind die künstler. Productionen in demselben selten von Bedeutung. Die in F. vorhandenen 40 Klöster machen es erklärlich, daß die Theaterzustände nicht besonders blühend sein können.

Ferrēīra (Antonio), geb. 1528 zu Lissabon, st. 1569. Schrieb außer Elegieen, Episteln, Oden und Epigrammen, auch mehrere Dramen, die ihn vorzüglich berühmt machten. Hierunter einige Lustspiele und die Tragödie: Ines de Castro, welche zu den besten Trauerspielen der Portugiesen gehört. (M.)

Ferri (Baldassaro), geb. zu Perugia um 1670, war von edler Abkunft und widmete sich aus Neigung der Kunst. Als Sänger fungirte er an fast allen großen Theatern Italiens und seine Stimme soll die schönste, umfangreichste und süßeste der Welt gewesen sein. Seine Triumphe grenzen ans Fabelhafte: nach jeder Vorstellung pflegten die entzückten Hörer seinen Wagen mit Rosen und Kränzen zu füllen, in mehreren Städten zog ihm die Elite der Gesellschaft meilenweit entgegen und empfing ihn glänzender als einen Fürsten, die kostbarsten Präsente empfing er offen und anonym und nach seinem Tode wetteiferten alle Dichter, ihn zu verherrlichen; eine Denkmünze wurde auf ihn geprägt, die auf der einen Seite sein lorbeerbekränztes Brustbild, auf der andern einen sterbenden Schwan enthält, mit der Umschrift: Qui fecit mirabilia multa? Sonst ist von F.s Lebensumständen nichts bekannt. (3.)

Fertigkeit, die durch Uebung zu einem hohen Grade der Vollkommenheit ausgebildete Fähigkeit. Es ist nicht das Höchste für einen Künstler, in seiner Kunst bloß fertig zu sein, insofern hierbei oft das geistige Element, die poetische Durchdringung und Auffassung zurücktritt, ja sich nicht selten in einen bloß materiellen Glanz verliert. Ein bloß fertiger Sänger z. B. kann wohl darauf Anspruch machen, anerkannt, selbst bewundert zu werden, aber es fehlt das geistige Band, welches sich zwischen ihm und den Zuhörern schlingen soll. Leider fühlt man sich in unsrer Epoche der überhandnehmenden Virtuosität bei zunehmendem Mangel an schöpferischer Kraft nur allzusehr geneigt, die Leistungen der bloßen durch Uebung erlangten F. für wirkliche Kunstleistungen anzusehen. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, daß ein Künstler nicht dahin zu streben habe, durch fortgesetzte Uebung zu einem ihm nur immer möglichen Grade von F. und zur möglichsten Ausbildung der ihm zu Gebote stehenden materiellen Mittel zu gelangen. (H. M.)

Ferville (Charles), geb. um 1790, begann seine theatral. Laufbahn in der Provinz, ist aber lange Zeit schon Mitglied des Gymnase dramatique, einer der besten Schausp. von Paris und eine der wichtigsten Stützen des genannten Theaters. Als das Odéon unter Harel's Leitung das 2. Théâtre français war, ging F. zu demselben über und auch dort wieder zeichnete er sich durch seine pikante Laune, seine glückliche Originalität, seine große Sicherheit aus; als aber das Odéon geschlossen wurde, kehrte er zum Gymnase dramatique zurück. Fast alle Rollen, die er giebt, werden durch ihn ausgezeichnet, und besonders alte Militairs giebt er mit so verschiedenartiger Nüancirung, daß man durch seine Bilder einen ganzen Marschallsaal schmücken könnte, ohne Gefahr, eines dem andern für zu ähnlich erklärt zu sehen. (A.)

Fes, 1) (Gard.), ein rothes, eng anliegendes Käppchen, in der Mitte mit einer langen und dicken, schwarzen oder blauen Quaste versehen, Tracht der Türken, Albanesen, Griechen ꝛc. Umwunden mit Tüchern und Zierrathen wird das F. zum Turban (s. d.). 2) (Musik), das durch ein b um ½ Ton erniedrigte f, die 5. Stufe unserer diatonisch-chromatischen Tonfolge; wird als Grundton einer eigenen Tonart nicht gebraucht. (— 7.)

Fesca (Fried. Ernst), geb. zu Magdeburg 1789, erhielt von seinen musikal. gebildeten Eltern den ersten praktischen Unterricht und studierte später die Musik unter Zachariä und Pitterlin in Magdeburg und A. E. Müller in Leipzig. Hier wurde er 1805 Mitglied des Theaterorchesters, ging 1806 in gleicher Eigenschaft nach Oldenburg und 1808 nach Kassel, wo er bis 1813 blieb. Nach kurzem Aufenthalt in

Wien wurde F. als Conzertmeister nach Karlsruhe berufen, wo er 1826 starb. F. gehört zu den trefflichsten Instrumentalcomponisten und seine Quartette 2c. sichern ihm die Unsterblichkeit, auch als Violinvirtuose war er höchst achtungswerth. Für die Bühne schrieb er nur 2 Opern: Cantemire und Omar und Ceila, die leider sehr bald von der Bühne verschwunden sind, obschon besonders die erstere allgemeine Anerkennung und großen Beifall erhielt. (3.)

Festons (Decorationswes.), natürliche oder künstliche Behänge von Blumen, Laubwerk, Früchten, (Blumen-Laub-Frucht-Schnüre) oder andern Gegenständen der Kunst oder Natur zur Verzierung der Gebäude. Die F. werden entweder in Stein, Gyps 2c. nachgeahmt oder wirklich aufgehangen, wobei sie, an beiden Enden befestigt, bogenförmig herabhängen. Die F., die schon bei den Griechen und Römern als Verzierungen bei festlichen Gelegenheiten (auch überhaupt zur Verzierung von Bauwerken) üblich waren, werden noch heute in gleichem Sinne angewendet. (B.)

Festspiel (Theaterwes.), bei festlichen Gelegenheiten, welche die allgemeine Theilnahme anregten, war es besonders in der letzten Hälfte des vor. Jahrh.s Sitte, durch die Darstellung eines F.s eben so wohl die Veranlassung zu ehren, als auch das Publikum anzuziehen. Jede Bühne hatte ihre F.e für alle möglichen Gelegenheiten in Bereitschaft: der Geburtstag des Landesherrn, Vermählungen, Durchreisen hoher Personen u. s. w. wurden gefeiert und unter diesem Vorwande die Neugier des Publikums ausgebeutet. In der Zeit pomphafter Allegorien, süßflötender Schäfer und erstaunlicher Devotion der Herren Principale war das F. stets eine willkommene Gelegenheit, die allersubmisseste Ergebenheit der Schauspieltruppe für den Landesherren und die zärtlichste Aufmerksamkeit für das Publikum an den Tag zu legen. Auch im Anfange dieses Jahrh.s bis um 1814 waren sie an der Tagesordnung, sind aber seit dieser Zeit immer mehr und mehr aus der Mode gekommen; Kotzebue's: Kosak und Freiwilliger und ähnliche Producte scheinen den Schluß gemacht zu haben. Doch giebt es dergl., die sich zu einem abgeschlossen poetischen Werth steigern von Schiller und Goethe, z. B. die Huldigung der Künste. In neuester Zeit hat A. Cosmar einen glücklichen Versuch gemacht, durch das Dramatisiren einer Anekdote den Geburtstag des Herrschers zu ehren; doch gehört dieses mehr in die Categorie der Gelegenheitsstücke (s. d.). Gewöhnliche F.e bewegen sich meist in alleg. Form, oder die sämmtlichen Mitglieder der Bühne erscheinen selbstthätig als solche. Im erstern Falle darf es nicht an Tempeln, Opferaltären, Büsten, Guirlanden, Transparenten, schwebenden Engeln und bengalischem Feuer feh-

len. Die Stände werden personificirt, die 9 Musen redend eingeführt, einige Genien des Vaterlandes, des Glücks u. s. w., halten Reden, der Chor stimmt ein, ein Tanz schließt sich an, Pauken und Trompeten ertönen und das F. endet zu allgemeiner Zufriedenheit. Im 2. Falle, was wohl bei Jubiläen verdienter Künstler zu geschehen pflegt, erscheint das ganze darstellende Personal der Bühne in festlicher Kleidung mit Blumen geschmückt, von den künstler. Vorständen werden Reden gehalten, Gesang schließt sich der Feier an und dem Publikum wird Gelegenheit gegeben, auch seinen Antheil an dem Vorgange auszusprechen. So wurde das Jubiläum des Werdy'schen Künstlerpaares in Dresden, Beschort's und Unzelmann's in Berlin gefeiert. Nicht ganz den Charakter des F.s, aber doch den der würdigen glanzvollen Feier trug die Anordnung der berliner Hofbühne am Geburtstage des verstorbenen Königs. Alle Kräfte des Theaters vereinigten sich hier zu einem imposanten Ganzen. Der von Spontini componirte Festmarsch, ausgeführt von mehrern hundert Musikern, leitete eine Festrede ein, die von einem der ersten Künstler gesprochen wurde. Der Volksgesang Borussia in massenhafter Ausführung gab dem Ganzen die tief=nationale Bedeutung. (L. S.)

Fête (Techn.), Kunstausdruck des franz. Theaters. Märsche, Tänze, Aufzüge, Combats u. s. w., wenn sie in Opern vorkommen, bezeichnet man mit dem Namen F. Die Spiele der Gladiatoren in der Vestalin, die Furientänze in der Armide, der Traum im Rothkäppchen, sind F. Das deutsche Theater kennt die Fêtes unter den Namen Divertissement. (L.)

Fetis (Franz Joseph), geb. 1740 zu Mons. Seinem Vater, einem dortigen Organisten, verdankte er den ersten Unterricht in der Musik und machte im Theoretischen und Praktischen so rasche Fortschritte, daß er schon im 9. Jahre die Stelle eines Organisten versehen konnte; 1800 ging F. nach Paris, ward Zögling des Conservatoriums und Bojeldieu sein vorzüglichster Lehrer. Mit deutscher und ital. Musik wurde er auf einer Kunstreise 1801—1803 bekannt. Nach Paris zurückgekehrt, gab er daselbst Unterricht und beschäftigte sich mit gründlichen Untersuchungen über die Geschichte der Musik. Diesen Studien war eine 1806 geschlossene reiche Heirath sehr förderlich und F. widmete sich ihnen nun ausschließlich. Unverschuldet büßte er 1811 das Vermögen seiner Frau ein, verließ Paris und lebte bis 1813 in einer einsamen Gegend in den Ardennen. Dann ward er Organist an der St. Peterskirche zu Douai und Professor an der dortigen Musikschule. 1818 kehrte er nach Paris zurück, wo er als Professor am Conservatorium seiner neuen Unterrichtsmethode

allgemeinen Eingang verschaffte und durch die von ihm herausgegebene Revue musicale (1827) der Begründer der ersten musikal. Zeitschrift in Frankreich ward. Mehrere theoretische Arbeiten erweiterten seinen Ruf und seinen Wirkungskreis. Durch historische Concerte, die in Frankreich großen Beifall fanden und auch in England und Deutschland nachgeahmt wurden, suchte er den Entwickelungsgang der Musik zu veranschaulichen. Großen Beifall fanden auch die musik. Vorlesungen. 1833 ging F. als Capellmeister des Königs und Director des Conservatoriums nach Brüssel, wo er sich noch befindet. So ausgezeichnet F. als Theoretiker ist, haben seine Compositionen doch nur getheilten Beifall gefunden. Außer mehrern Symphonien, Messen und Cantaten hat er auch 7 Opern geschrieben: l'amant et le mari; les soeurs jumelles; Maria Stuart en Ecosse; le bourgeois de Reims; la viseille und le mannequin de Bergame. Keine dieser Opern hat jedoch große Sensation gemacht und sich lange auf der Bühne erhalten können. (Dg.)

Feuer. 1) Von dem dem Schausp. inwohnenden und während der Darstellung anzuwendenden F. ist hier die Rede, als ein nothwendiges Requisit jeder Rolle, sie schwebe in den Regionen höchster Leidenschaft, oder bewege sich in dem Kreise der Mäßigung, Ruhe, selbst des Phlegma's; von dem Kunstf., das als erhöhter Grad der Lebendigkeit des Gefühls und der Einbildungskraft, durch die Adern des Schausp.s läuft, durch die Augen blitzt, den Bewegungen eine graziöse Behendigkeit mittheilt und durch seine belebende Wärme so auf die Zuschauer wirkt, daß es gleichsam als geistiges Fludium aus der Seele in die Seelen dringt. Einigen Schausp.n ist dieses F. angeboren und durchläuft und beseelt fast bewußtlos in richtigem, harmonischem Ebenmaße alle Nüancen ihrer Rolle; andere borgen, wie der Mond von der Sonne, Strahlen und Wärme erst von den Worten des Dichters; Beide erreichen denselben Zweck, wenn sie den richtigen Höhepunkt treffen, und die Schranken der Besonnenheit und Geistesgegenwart nicht überschreiten. Denn Zügellosigkeit des über die Grenzen des Wahren und Schönen hinauslaufenden F.s bringt auf das Publikum eine entgegengesetzte Wirkung hervor, erzeugt Frost statt Wärme, zerstört, statt zu beleben. Um sich vor dieser Klippe zu bewahren, sichern angeborner Tact, Geschmack und Studium. 2) (Alleg.), s. Elemente. 3) (Techn.), als Darstellung, wie beim Abbrennen eines Hauses, an einem Scheiterhaufen, im Kamine u. s. w. In dem Art. Beleuchtung (Bd. I. S. 274) ist eine Art des Abbrennens eines Decorationsgegenstandes angegeben *). Es

*) Es muß hier bemerkt werden, daß für die Brauchbarkeit des dort angegebenen Verfahrens die mehr als 20jährige Anwendung eisers-

läßt sich indessen ein solches F. auch durch die Malerei darstellen, wobei die lodernden Flammen, die Rauch- und F.-Säulen genau dem brennenden Gegenstande angepaßt werden können. Grelle Beleuchtung hinter der brennenden Decoration, Pfannen mit Spiritus oder mit Terpentin rc. gefüllt, hinter den transparenten Stellen derselben geben dabei dem F. Belebung und Beweglichkeit und die Beleuchtung der Scene mit rothen Schirmen vor den Lampen, die durch Beleuchtungskasten noch verstärkt werden kann, giebt dem ganzen Bilde den Charakter möglichster Naturtreue. Selbst das allmählige Anwachsen und Fortschreiten eines F.s läßt sich an der Decoration dadurch versinnlichen, daß dieselbe hin und wieder mit Klappen (leicht herunter zu lassenden einzelnen Leinwandstücken) versehen ist; sind dieselben aufgezogen, so stellt die Decoration ein Haus, Schloß rc. in seiner natürlichen Gestalt dar, sind sie herabgelassen, so ist dasselbe Gebäude im brennenden oder durch das Feuer bereits zerstörten Zustande dargestellt; je nachdem nun diese Klappen allmählig heruntergelassen werden, tritt das Bild der Zerstörung deutlich hervor. — Hülfsmittel zur Nachahmung von Flammen sind F.-Säcke (mit Flammen bemalte Leinwandbahnen, die auf Walzen laufen) F.-Wellen, F.-Räder und einzelne transparente Flammen, die entweder in die Decoration eingesetzt, oder als Versetzstücke angebracht werden können. — Ueber das durch ein Gewitter entstehende F. s. Blitz und Einschlag. — F. auf einem Altare, an einem Scheiterhaufen, im Kamin rc. wird entweder durch eine passende transparente Flamme blos angedeutet, oder nach dem Bedürfnisse durch eine eiserne mit Spiritus oder sonstigem Brennmaterial gefüllte Pfanne hervorgebracht. — Daß alle diese Vorrichtungen mit der größten Sorgfalt und Vorsicht gehandhabt werden müssen, versteht sich von selbst, da sonst das Feuer leicht als verheerendes Element sich des ganzen Theaters bemächtigen kann. Ueber dieses Unglück s. Brand des Theaters. (Z. F. u. B.)

Feuerboden (Techn.), eine Gallerie zum Aufstellen der Löschapparate und zum Aufenthalt der Feuerwache während der Vorstellung. Sie zieht sich an beiden Seiten des Hauses in der ganzen Länge der Bühne unterhalb des Schnürbodens dicht an der Mauer hin und gestattet daher, selbst bei

---

ner Pfannen, in denen mit Terpentin getränktes Werg brennt, auf der Berliner Hofbühne spricht, obschon „in jüngster Zeit irgendwo" behauptet wurde, daß bei einer solchen Vorrichtung das ganze Theatergebäude vollständig in Feuer aufgehen müsse. In Lodoiska, Käthchen von Heilbronn, Ferdinand Cortez rc. wird in Berlin diese Vorrichtung dauernd angewendet.

schon vorhandener Gefahr, noch eine freie Bewegung. Höchst tadelnswerth ist es, daß der F. zuweilen mit zum Dirigiren des Decorationswesens benutzt, oft sogar mit Gegenständen, die zu demselben gehören, angefüllt wird; eben so tadelnswerth ist es, dem Dienstpersonale, wie es hin und wieder geschieht, zu gestatten, vom F. aus der Vorstellung zuzusehen. Nur wenn der F. ganz und ausschließlich seiner Bestimmung überlassen wird, vermag er den bezweckten Nutzen bei einer möglichen Gefahr zu gewähren.

Feuergewehre (Requis.). Alle Pulverwaffen, die nicht zum s. g. groben Geschütze gehören und von einem Einzelnen gehandhabt werden können; dahin gehören: die Büchse, der Carabiner, der Haken und Doppelhaken, die Flinte, Pistolen ꝛc. (s. d. einzelnen Art.).

Feuerwache (Techn.). Personen, die entweder von der städtischen Behörde oder von der Theaterdirection angestellt sind, um jedes Vorkommen des Feuers auf der Bühne zu beaufsichtigen, der Gefahr zu steuern und ihr im Nothfalle zuerst die Stirne zu bieten. Die F. ist nicht allein zur Gegenwart in jeder Vorstellung verpflichtet, sondern nach dem Schlusse derselben muß sie auch das ganze Haus mehrmals durchwandern und nach einer Feuer-Production die ganze Nacht im Theater weilen. Vergl. Castellan. (R. B.)

Feuerwerk. Leider ein Spuk, der noch immer einen wesentlichen Theil des Schaugepränges aller Bühnen bildet, die Oper, Ballet und Melodrama geben. Ganz abgesehen von der Gefährlichkeit dieser Spielerei, obgleich eben diese Gefährlichkeit von Vielen geleugnet und auf die in der That merkwürdige Thatsache hingewiesen wird, daß noch nie ein Theater in Folge eines darin abgebrannten F.s eingeäschert worden sei, ist das Rohe und Kindische dieses Ausschmuckungsmittels zu deutlich, als daß man sich die Mühe zu geben brauchte, Beweise dagegen aufzustellen. Doch haben F.e nun einmal das Bürgerrecht auf der Bühne erlangt und was würde ein Sonntagspublikum dazu sagen, wenn Don Juan einmal ohne Feuerregen in die Hölle fahren, oder Faust nicht recht sichtbar den Vorschmack höllischer Qualen empfinden wollte. Die Anwendung des F.s möglichst unschädlich zu machen, muß zunächst das Bestreben der damit Beauftragten sein. Sämmtliche F.s-Körper dürfen nicht im Theatergebäude aufbewahrt oder angefertigt werden; zu ihrer Vertheilung, Befestigung und Verbindung mit Stoppinen (Leitwürste) muß der Nachmittag vor der Vorstellung benutzt werden, so daß die Arbeit vollständig beendet ist, wenn die Lampen zur Vorstellung angezündet werden. Beim Abbrennen, das nur ein Sachverständiger leiten soll, und nach der

Beendigung des F.s müssen sämmtliche Löschgeräthschaften der Bühne bemannt, und Leute mit nassen Besen, Tüchern u. s. w. auf allen Punkten aufgestellt sein, wohin die F.s-Körper sprühen. Der sogenannte Feuerregen besteht aus einer Reihe Raketenhülsen mit Schwärmersatz gefüllt, die an einen Beleuchtungsrahmen gebunden und zwischen den Soffitten aufgehängt werden; durch Stoppinen verbunden, erfolgt die Entzündung am besten gleichzeitig von beiden Seiten. Die Beleuchtungsrahmen zwischen der ersten Soffitte und der Prosceniumsdraperie aufzuhängen, ist nicht rathsam, weil gewöhnlich gleich nach einem Feuerregen, oder selbst noch während desselben der Vorhang fällt; der entstehende starke Luftzug also sowohl wie die Nähe der großen Leinwandfläche leicht gefährlich werden kann. Im Gegentheil thut man besser, ihn weiter zurück anzubringen, wobei indessen immer noch zu bedenken ist, daß die Versenkung, wenn diese überhaupt gebraucht wird, hinter dem Sprühbereich der F.s-Körper sich befindet. Dem Anfertiger ist anzuempfehlen, daß die Entzündung nicht mit zu starkem Knall oder heftigem Geknatter erfolge. Das Werfen von Leuchtkugeln bei Belagerungen, Stürmen u. s. w. ist mit großer Vorsicht zu handhaben und müssen, wenn es gefahrlos geschehen soll, auf den Schnürboden, Feuerboden, Gallerien oder wie diese Communicationsmittel bei den verschiedenen Bühnen genannt werden mögen, Mannschaften mit Löschgeräthschaften, Haken und scharfen Instrumenten an langen Stangen aufgestellt sein. Brennende Namenszüge, flammende Tempel und dergl. sucht man gewöhnlich durch Brillantfeuer darzustellen. In neuester Zeit hat man mit Erfolg Gas dazu angewandt, das aus Vorrichtungen von Eisenblech strömt, in welches die beabsichtigten Namen, Arabesken, Sterne mit kleinen Löchern eingeschlagen sind. — Soll, wie z. B. im Vielwisser ein F. hinter den Coulissen angedeutet werden, so löst man Kanonenschläge oder andere plötzlich detonirende F.s-Körper und erhellt gleich darauf mit Blitzfackeln oder Gasströmungen die Coulissen. Ueber die Vorsichtsmaßregeln nach einem F., siehe Brand der Theater, Castellan, Feuerwache u. s. w. (L. S.)

Feydeau (Théâtre, Theaterstat.). Name eines Theaters 2. Ranges zu Paris (s. d.)

F f (Mus.). Abreviatur für Fortepiano.

F fa ut (Mus.) s. F.

Fiala. 1) (Carl Johannes), geb. zu Wien 1746, debutirte 1765, war 1777 Mitglied der Seyler'schen Gesellschaft, ging 1778 zum strelitzer Theater und zu Anfang der 80r. Jahre als Regisseur des deutschen Theaters nach Petersburg, wo er 1793 starb. Er war in Helden- und Characterrollen der Liebling des Publikums. Nicht so geachtet war er als

Regisseur, ja man schrieb den Verfall und die nachherige Auflösung dieser Bühne seiner Nachlässigkeit und schlechten Leitung zu. Sein höchst ungeregeltes Leben, veranlaßte die falsche, durch Zeitblätter verbreitete und selbst in mehrern Jahrgängen des gothaischen Theaterkalenders sich befindende Nachricht, als sei er Hungers gestorben und todt auf der Straße gefunden worden. Diese Nachricht ward später, in Folge eines aus Petersburg eingegangenen Todtenattestes widerrufen. — 2) (Mad. F.) seine Gattin, die schon lange von ihm getrennt lebte, befand sich, als die Nachricht seines Todes einlief, bei der Großmann'schen Gesellschaft. Sie war eine damals sehr hochgeschätzte und wegen ihrer Schönheit berühmte Schauspielerin, die besonders in den Rollen einer Minna von Barnhelm, Emilia Galotti, Mariana in der Gotterschen Ariadne, Ophelia 2c. großes Aufsehen machte. Auch Schröder, der sie in Frankfurt a. M. sah, lobt ihr braves, natürliches Spiel. Im Fache der zärtlichen und komischen Mutter, zu dem sie später überging, und was sie als langjähriges Mitglied der hamburger Buhne spielte, zeichnete sie sich ebenfalls ehrenvoll aus. (Z. F.)

Fiando (Teatro) eines der kleinsten aber besuchtesten Theater in Mailand (s. d.).

Fiano (Teatro) ein Marionetten-Th. in Rom (s. d.).

Fiasco (ital.: Flasche), ein Kunstausdruck der ital. Theater, welcher für die Bedeutung des Nichtgefallens eines dram. Werkes oder darstellenden Künstlers auch bei der deutschen, franz. und engl. Bühne sich eingebürgert hat. Im vollkommensten Gegensatze zu Furore (s. d.) braucht man das Wort für Alles, was den Wünschen, Hoffnungen oder Berechnungen bei neuen Stücken und Debutanten nicht entspricht. Auch sagt man von einer mißlungenen Theaterunternehmung: sie hat F. gemacht oder der Impressario hat F. gemacht. Das Wort ist so gebräuchlich in Italien, daß man oft im Parterre den Ruf: Olà, olà fiasco! hört, wenn dem Sänger auch nur die Stimme überschlägt oder ein Ton versagt. Ueber den eigentlichen Ursprung des Wortes in dieser Bedeutung, findet sich nirgends eine genaue und zuverlässige Notiz. (L. S.)

Fichtner, 1) (Karl), geb. zu Koburg 1805, betrat nach der sorgfältigsten Ausbildung in Wien die Bühne mit dem besten Erfolge und wurde Mitglied des Hofburgtheaters, wo er noch heute als Liebhaber und Bonvivant Liebling des Publikums ist. F. weiß mit besonderer Vollkommenheit den Ton der feinen Welt zu treffen und mit der äußersten Gewandtheit sich im Salon zu bewegen; daher ist das feine

Lustspiel, das Conversationsstück vorzugsweise die Sphäre seines Wirkens. Persönlichkeit und Organ sind seinem Rollenfache durchaus günstig. Gastspiele in Prag, Brünn, Pesth, Grätz, Leipzig, Hamburg u. s. w. haben seinen Ruf durch ganz Deutschland verbreitet. — 2) (Betty, geb. Koberwein) geb. zu Wien 1815, Gattin des Vor., wurde von ihrer talentvollen Mutter für die Bühne erzogen, die sie, noch sehr jung, mit so außerordentlichem Beifalle betrat, daß die Direction des Hofburgtheaters sie sofort zu fesseln suchte. Mit der reizendsten Persönlichkeit und dem klangvollsten Organe verbindet Mad. F. eine solche Lebendigkeit des Spiels, eine so tiefgeistige Auffassung ihrer Aufgaben und so viel liebenswürdige Munterkeit in allen Bewegungen, daß sich kaum eine Rivalin im Fache munterer und koketter Liebhaberinnen mit ihr messen kann. Auf den oben erwähnten Kunstreisen bewunderte man besonders das Zusammen- und Doppel-Spiel mit ihrem Gatten, als das Vollkommenste, was man sehen kann. (C. H.n.)

Fides (Alleg.), myth. Personification der Treue, bei den Römern in besondern Tempeln verehrt. Ihr Haupt ist mit einem weißen Tuche umwunden, wie das ihrer Priester. Auf Münzen ist sie symbolisch durch zwei verschlungene Hände, zwischen denen bisweilen Aehren, Mohnhäupte oder Mercurstäbe, ausgedrückt. Die Treue auf dem Schlachtfelde ist eine Matrone, die zwei neben ihr stehende Feldzeichen hält. (F. Fr.)

Fielding (Henry), geb. 1707 zu Sharpham-Park in Somersetshire von angesehenen Eltern, widmete sich früh den Studien der Rechte, mußte jedoch die Universität Leyden bald wieder verlassen, da es ihm an Mitteln gebrach. Er kehrte nach London zurück, wo er 1727 mit dem Lustspiel Love in several Masques seine Laufbahn als dram. Dichter begann. So ehrenvolle Auszeichnungen ihm auch gleich Anfangs zu Theil wurden, so war er in pecuniärer Hinsicht doch immer mit Sorgen geplagt. 1736 setzte ihn zwar eine reiche Heirath in eine sorgenfreie Lage, aber seine Mißachtung des Geldes und sein Hang zum Lebensgenusse führten ihn bald in die frühern drückenden Umstände zurück. Er schrieb im Ganzen 26 Bühnenstücke, die ihm einen der ersten Plätze in der Theatergeschichte seiner Nation sichern; besonders die Burlesken Tom Thumb und the mock Doctor verdienen classisch genannt zu werden; auch hat er mehrere wahrhaft classische Romane geschrieben. 1750 wurde F. Friedensrichter in Middlesex; seine zerrüttete Gesundheit gestattete ihm jedoch die Verwaltung dieses Amtes nicht lange. Um dieselbe wieder herzustellen, sollte er eine Reise nach Portugal machen, auf der er 1754 starb. Als Mensch war er höchst achtungswerth,

aber unglücklich, weil er dauernd mit ungünstigen Lebensverhältnissen zu kämpfen hatte. (R. B.)

Fiesco, eigentlich Giovanni Luigi de Fieschi, Graf von Lavagna, geb. 1524 oder 25. Andreas Doria hatte Genua eine den Umständen angemessene vortreffliche Verfassung gegeben, welche das Volk zufrieden stellte; nicht so einige Häupter des Adels, welche, wie die Fieschi und Grimaldi, zu der Partei der Welfen gehörten, während die Spinola und Doria an der Spitze der Ghibellinen standen. F., zu der Zeit der erste Bürger Genua's und eifersüchtig auf die Doria's, besonders auf Johann Doria, Andreas Doria's übermüthigen Neffen, stiftete nun, um sich zum Oberherrn zu machen, eine Verschwörung. Mit vieler Heimlichkeit wurden die Zurüstungen betrieben; die Verschwornen brachen am 1. Januar 1547 los und bemächtigten sich der Dorsina, des Orts, wo die Galeeren lagen; Alles gestaltete sich für die Verschwörer günstig; Gianettino Doria lag bereits mit vielen Stichen im Hafen ermordet, Andreas war entflohen, als F. um dem Freiheitsrufe der Galeerensclaven Einhalt zu thun, auf einem leichten Brette in eine Galeere springen wollte; aber das Brett schlug um und F. versank im Schlamme des Meers. Erst nach 4 Tagen fand man seinen Leichnam, den der Senat zu bestatten verbot. Mit ihrem Anführer hatten die Verschwornen Besinnung und Muth verloren; alle Verwandten und Anhänger F.s erlitten den Tod. — Durch Rousseau, der F. einen der merkwürdigsten Charaktere der Geschichte nannte, auf diesen großen Stoff hingewiesen, hat Schiller die Verschwörung F.s in einer berühmten Tragödie verarbeitet, welche 1784 in Mannheim zuerst zur Aufführung kam. Das Ganze wollte nicht sonderlich ansprechen, obgleich Einzelnheiten Bewunderung erregten. F. selbst ist in seiner edelmannischen, feinen, klugen und doch feurigen Haltung, in seinem Kampfe, ob er lieber Genua's erster Bürger oder überhaupt Genua's Erster sein will, gut durchgeführt. Doch ist seine Größe, mit der er selbst wie seine Umgebung prunkt, etwas hohl und selbst der Mohr thut mehr zum Fortschieben der Handlung als der Held F. Weil der Darsteller diese fast widersprechenden Elemente vereinen und mit einander ausgleichen muß, gehört F. zu den schwierigsten, wenn auch dankbaren, Leistungen des Schausp.s Fleck in Berlin und Durand in Weimar waren treffliche Darsteller F.s, in neuster Zeit haben Löwe in Wien und Becker in Frankfurt als F. besonders gefallen. (H. M.)

Figur. 1) Die Darstellungen der menschlichen Gestalt durch die Malerei und Bildnerei. Vergl. Statue. — 2) (Mus.) eine Gruppe von Noten oder Tönen, die um einen Hauptton herum gestellt ist, oder von einem Tone zum an-

dern gebildet ist; also ein Bruchstück der Melodie, die dabei in wechselnder Gestaltung, in verschiedenen Modulationen erscheint. Man unterscheidet besonders a) rhythmische F.en, wie Triolen, Quintolen u. s. w. die aus dem rhythmischen Bau des Tonstückes hervorgehen, b) melodische F.en wie der Vorschlag, Doppelschlag, Triller u. s. w.; c) harmonische F.en wie die Arpeggien u. v. a. Die F.en geben der Musik eine größere Beweglichkeit, ein höheres Leben, insofern sie die Hauptmomente in sanften Nuancen verbinden und verschmelzen. Aber sie heben auch, an unpassender Stelle oder im Uebermaß angewendet, (wie es häufig in der modernen Opernmusik der Fall ist) den Charakter des Grundgedankens auf und setzen an die Stelle der Einfachheit, in der das wahre Kunstwerk stets erscheinen soll, eine blendende aber inhaltleere Spielerei. Die F.en werden entweder von einer Stimme, oder wechselnd von verschiedenen Stimmen (wie in den Ensemblestücken und Finales) oder Instrumenten vorgetragen. Ihre Anwendung ist Sache des guten Geschmackes und läßt sich durch Regeln nicht festsetzen; in der passenden Wahl derselben offenbart sich eben so sehr das gründliche Studium des Componisten oder Sängers, als es sich zeigt, ob das Werk als freie und in sich vollendete Schöpfung aus der Seele geflossen, oder ob es ein Produkt der Berechnung ist, die überall nach Effecten sucht. Figurirte Musik ist demnach solche, wo die einfachen Grundgedanken mit F.en verziert sind. — 3) (Poetik und Rhetorik) die Form des Gedankens, durch welchen irgend ein Gegenstand dargestellt wird, gleichviel ob dieselbe einfach sich mit dem natürlichen Ausdrucke begnügt und also mit bloßer Deutlichkeit sich an den Verstand wendet, oder ob sie durch anschauliche Bilder zum Gefühle spricht und die Phantasie anregt. — 4) (Tanzk.) die vorgezeichnete Bewegung der Tanzenden. Symmetrie und Rundung, überhaupt Wohlgefälligkeit und dem Schönheitssinne entsprechende Gestaltung der Form sind unabweisliche Erfordernisse der Tanzf.en. Nach den mathematischen Grundsätzen, worauf sie basirt sind, stellen sich besonders folgende Tanzf.en heraus: 1) grade, die von einem angenommenen Punkte zum andern der Länge nach fortlaufen; 2) diametrale, die von der Spitze eines angenommenen Vierecks zu der andern Spitze quer durchgehen; 3) diagonale, die aus einem Winkel dieses Vierecks zu dem andern entferntesten Winkel desselben schräg hinüber gehen; 4) Zirkel-F.en, die sich in gleicher Entfernung um einen Punkt bewegen und 5) Schlangen-F.en, die aus gegeneinanderlaufenden, oder verschlungenen Bogen bestehen. Vergl. Choregraphie. (R. B.)

Figurant (Techn.), in der Bühnensprache entweder

ein Chortänzer, oder auch eine Person, die nur durch ihre Erscheinung während der Darstellung wirkt. In Doppel- und Verkleidungsrollen z. B. im Doppelgänger, Zwillingsbrüder von Angely u. s. w. wird häufig eine Person gebraucht, die das Publikum hinsichtlich der nöthigen räumlichen und äußerlichen Bedingung der Rolle täuschen soll. Man läßt z. B. den Darsteller der Rolle abgehen, dann den F.n, ihm in Figur, Kleidung und Benehmen möglichst ähnlich, wieder auftreten, als ob er etwas vergessen hätte; während nun der Darsteller sich entweder rasch umkleidet, oder sonst das Nöthige thut, bis er wieder auftreten kann, beschäftigt der F. das Publikum und bewirkt so die bedingte Täuschung. Auch in Fällen, wo lebensgefährliche oder große körperliche Gewandheit erfordernde Dinge von dem Schausp. verlangt werden, pflegt man den Darsteller durch einen F.n zu ersetzen, z. B. bei Flugwerken, Sprüngen u. s. w. — Am Allgemeinsten ist der Name F. für die Chortänzer des Ballets als Gegensatz zu den Solotänzern. Je nach der Größe der Bühne ist die Zahl der F.n sehr verschieden. Paris, Neapel und Berlin haben unstreitig das zahlreichste F.=Personal. Bei kleinen Bühnen übernimmt der Balletmeister die Ausbildung der gewandtesten Choristen für den Tanz, bei großen werden sie in eigenen Tanzschulen für ihren Beruf vorbereitet und ausgebildet. Ihre Bezahlung ist gewöhnlich sehr unbedeutend und leider ist dies der Grund, der die F.innen zwingt, auch anderweitigen Erwerb suchen zu müssen, während die Männer wohl im Stande sind, durch Tanzunterricht sich neben ihrem Dienste zu ernähren. Außer dem festen Gehalt sind sie auf Fournituren (s. d.) angewiesen, welche eben so wie das Spielgeld der Schausp. für jeden Abend gezahlt werden, wofür sie indessen Schuhe, Strümpfe, Kopfputz und dergl. selbst zu stellen haben. Der Balletmeister studirt die auszuführenden Tänze Aller zugleich ein; überhaupt wirken sie nie selbstständig, sondern geben nur das Eingelernte wieder. Sehr bezeichnend ist die Spottbenennung der franz. Bühne, welche diejenigen F.n, die wegen ihrer Unbedeutendheit und Schlechheit immer zuhinterst gestellt werden, den Titel: Crève-toile, (Gardinenverderber) beilegt, da sie oft hinten an die Decorationsgardinen anstoßen. Die F.innen nennt man daselbst bis zum Alter von 15—16 Jahren Ratten, von da ab heißen sie Tieger. (L. S.)

Figürlich, s. v. w. bildlich (s. Bild).

Figuron (Techn.), beim span. Theater das Fach der ersten Helden. Der standhafte Prinz, Sigismund im Leben ein Traum, Don Gutiere im Arzt seiner Ehre, Don Cäsar in Donna Diana gehören in das Fach der F.s Maiquez und Quérial waren zu ihrer Zeit berühmte F.s. (L. S.)

Filodrammatico (Teatro), ein Theater 3. Ranges in Mailand (s. d.)

Finale (Mus.). Der letzte vielstimmige Satz eines größern Musikstückes, wie einer Symphonie, Oper u. s. w. Das F. besteht aus den verschiedenartigsten Sätzen und bietet in der Form — für die es keine Regel giebt — die reichste Mannigfaltigkeit; es soll nicht allein der Grundidee des ganzen Tonwerkes entsprechen, sondern es soll sogar alle einzelnen Elemente und Bestandtheile dieser Grundidee sammeln und am Schlusse in einem concentrirten Bilde wiederholen, um dadurch den Totaleindruck des Tonwerkes zu beleben, zu erfrischen und zu verstärken. Ist diese Aufgabe schon in musik. Beziehung höchst schwierig, so wird sie es doppelt, weil eine dram. Handlung in dem F. fortschreiten und die verschiedenen Charaktere der Handelnden scharf festgehalten und getrennt und doch auch wieder in einem harmonischen Ganzen vereint werden müssen. Man denke nur an das unübertreffliche erste F. in Mozarts Don Juan, um die ganze Schwierigkeit eines solchen Musikstückes zu erkennen. Welch unendliche Verschiedenheit in den Charakteren, Situationen, Gefühlen und Eindrücken bietet hier das Drama! Und zu welch einem großartigen innigst zusammenhängenden Ganzen hat der Meister diese zum Theil widerstrebenden Elemente vereinigt! Das F. erheischt demnach die ganze Kraft des Componisten und sein Beruf zur dram. Composition offenbart sich nirgend deutlicher und glänzender. Erst seit 1750 ist das F. ein Bestandtheil der Oper geworden; Logroscino führte es, jedoch in sehr beschränkter Form, in die komische Oper ein; Piccini erweiterte und vervollkommnete diesen Versuch und fand allgemeine Nachahmung. Gewöhnlich schließt jeder Act einer Oper mit einem F., doch ist es nur im letzten Acte unerläßlich. (7.)

Fine (ital. Mus.), Ende, Schluß.

Fink (Wilhelm, als Pseudonyme: Gustav Edinhard), geb. 1770 zu Köthen, st. 1794. Schrieb außer andern poetischen Werken: „Die Verschwörung der Pazzi zu Florenz," Trauerspiel (Lpzg. 1791) u. a. m. (M)

Fioravanti (Valentin), geb. zu Rom um 1770, studirte am Conservatorium in Neapel und trat 1797 in Turin mit der Oper il furbo contro il furbo zuerst mit dem glücklichsten Erfolge als Componist auf. Bald folgten nun die Opern: il fabro parigino, capricciosa, i virtuosi ambulanti, i viaggiatori ridicoli, le cantatrice vilane u. m. a., die nicht allein in Italien, sondern auch in Frankreich und Deutschland die glänzendste Aufnahme fanden, 1816 wurde F. Capellmeister an der Peterskirche zu Rom und schrieb seitdem nichts mehr für die Bühne. F. ist einer der trefflichsten Re=

präsentanten der ältern ital. Schule; in seinen Opern liegt eine Fülle von Humor und natürlicher Laune; sie sind reich an Melodien und trefflichen Gedanken, der Styl ist leicht und anmuthig, aber alle seine Arbeiten sind gediegen und enthalten ächte schöne Musik. Seine Sängerinnen auf dem Lande werden noch lange eine Zierde des Repertoirs bleiben. 3.

Firmenich (J. M.), Dr. der Philosophie, geb. 1808 zu Köln a. Rhein. Ein bedeutendes Sprachtalent führte ihm die Kenntniß von 7 lebenden Sprachen außer den alten zu, so daß er sogar als Originaldichter in der engl. und neugriech. Sprache auftrat. Später begab er sich nach Rom, wo er durch sein Talent bei den Künstlerfesten thätig war und dafür den Künstlerorden, den Bajocco, erhielt; gegenwärtig lebt F. in Berlin. Schon 1832 schrieb F. ein Lustspiel in kölnischer Mundart, welches in Köln zur Aufführung kam, später sein Trauerspiel: Clotilde Montalvi, das in Düsseldorf (1838) Köln und Berlin, nicht überall mit gleichem Erfolge, dargestellt worden und jetzt auch gedruckt (Berlin, 1840) erschienen ist. (M.)

Firmin. 1) geb. zu Paris 1790, begann seine dram. Laufbahn am Theater der jungen Zöglinge in der rue Thionville, kam dann durch ein glückliches Ungefähr auf das Theater der Kaiserin, wo er durch eine Rolle die Aufmerksamkeit Napoleons gewann, der ihm die Pforten des Théâtre français eröffnete und ihn so den Triumphen entriß, welche er auf der Scene seiner ersten Erfolge feierte. Nachdem er sich später einige Zeit in den Provinzen aufgehalten hatte, kehrte er zu dem Théâtre français zurück, wo seine Routine und sein wohlgemäßigtes Feuer, sein warmes Gefühl und eine reizende Lebendigkeit ihm eine glänzende Stellung anwiesen, und oft ist ihm der Ruhm gezollt worden, daß durch ihn allein ein Stück gehalten wurde, indem das Publikum sagte, der Schausp. sei viel besser, als die Rolle. — 2) (**Ferré Saint**), geb. zu Toulouse 1797, war früher Schreiber, dann von 1813 bis 32 Soldat, wo er bis zum Grade eines Sergeant-Major emporstieg und trat dann in ein Handlungshaus ein. Jetzt erst wurde seine Neigung zur dram. Kunst so mächtig, daß er ihr nicht widerstehen konnte; er begann also seine Laufbahn auf dem kleinsten Theater zu Paris und arbeitete lange und mühsam, ehe er einen nur befriedigenden Erfolg erzielte. Am Gaité- und Ambigue-Theater erst (1836 — 37) wurde das Publikum auf F. als einen trefflichen Charakterdarsteller aufmerksam und seitdem stieg er fortwährend in dessen Gunst. Am Theater de la Renaissance, für welches F. zuerst mit gewonnen wurde, eröffnete sich ihm ein schöner und würdiger Wirkungskreis, den er aber kaum betreten hatte, als ihn der Tod (März 1839) dahinraffte. **Victor**

Hugo nennt F. in einem Trostschreiben an dessen Gattin einen „unersetzlichen Schausp." (R. B.)

Fis (Mus.), das durch ein ♯ um ½ Ton erhöhte f, der 7. Ton der diatonisch-chromat. Tonleiter unseres Systems.

Fischer. Ein seit beinahe 2 Jahrh.en in der Geschichte der Musik berühmter Name. Für uns wird er erst um 1750 bedeutend, denn wir beginnen mit 1) (Ludwig) geb. 1745 zu Mainz, Bassist und der Ahnherr einer ganzen Generation von Sängern. Schon als Knabe sang F. in der churf. Kapelle zu Mainz, ging dann nach Mannheim, wo er unter Raffs Leitung den Gesang studirte und um 1765 auch daselbst die Bühne betrat. 1778 folgte er der Kapelle nach München, weilte daselbst jedoch nur kurze Zeit. Man berief ihn nach Wien, wo er bis 1783 am kais. Theater sang; dann ging er nach Paris, wo er außerordentliche Triumphe feierte, 1784 besuchte er Neapel, Rom, Florenz, Mailand, Venedig u. s. w. und fand daselbst eben so viel Ruhm als goldenen Lohn. Nach Deutschland zurückgekehrt, sang er 1788 in Berlin, wo er im folg. Jahre lebenslänglich angestellt wurde. Von hier aus unternahm er später noch mehrere Reisen nach London, so wie durch Deutschland und sein Ruf wurde dadurch zu einem wirklich europäischen. Von 1812 an zog er sich allmählich von der Bühne zurück, wurde 1815 pensionirt und starb 1825 in Berlin. F.s Stimme war vom seltensten Umfange, vom tiefen d bis zum eingestrichenen a von außerordentlicher Schönheit und Fülle. Sein Gesang war bei aller Kraft doch leicht, anmuthig und stets äußerst kunstgerecht und präcis. Dabei war er einer der trefflichsten Darsteller und älteren Kunstfreunden schwebt er noch stets als das Ideal eines dram. Sängers vor. — 2) (Barbara geb. Strasser), geb. zu Mannheim 1758, erhielt daselbst ihre musik. Ausbildung unter Giorgetti und begann ihre theatral. Laufbahn 1772; im folg. Jahre folgte sie einem Rufe nach Ludwigsburg, kehrte aber 1774 nach Mannheim zurück und folgte ebenfalls der Kapelle nach München, wo sie den Vor. heirathete und ihn nun auf seinen Reisen begleitete. 1789 wurde sie von einer Brustkrankheit befallen, die sie nöthigte, der Kunst zu entsagen. Sie war als Sängerin und Schauspielerin gleich sehr geschätzt. — 3) (Joseph), Sohn der Vor., geb. 1780 zu Wien. Den ersten Unterricht erhielt er von seinen Eltern, später zogen dieselben die tüchtigsten Meister dabei zu Rath. Wiewohl seine Stimme schon im 16. Jahre sich zum kräftigsten Basse gestaltet hatte, betrat er nach dem Willen des Vaters die Bühne doch erst 1801 zu Mannheim, wo die Erinnerung an seinen Vater ihm die freundlichste Aufnahme sicherte, die er dann auch durch seine Leistungen verdiente. 1804 folgte er einem Rufe an das

würtemberg. Hoftheater, wo er 2 Jahre blieb und zugleich die Opernregie führte. Dann trat er eine große Kunstreise an, ging zuerst nach Paris, hielt sich dann längere Zeit in Berlin und München auf und zog endlich nach Italien, wo er in allen großen Städten mit dem glänzendsten Erfolge sang. Zuletzt übernahm er die Theaterdirection in Palermo, gab sie aber bald wieder ab, entsagte der Kunst und lebte zurückgezogen zu Mannheim. F. besaß die herrlichsten Naturmittel und ein schönes Darstellungstalent, besonders chevalereske Rollen wie Don Juan, Figaro gab er mit der seltensten Vollkommenheit im Gesang und Spiel. Aber ein maßloser Künstlerstolz wohnte in seiner Brust, er insultirte bei der kleinsten Veranlassung Vorgesetzte, Collegen und Publikum, er erzwang dadurch die Lösung lebenslänglicher Verträge in Stuttgart und Berlin und zog sich unzählige Unannehmlichkeiten zu. Als Componist hat er sich in einigen Heften Lieder gezeigt. — 4) (Anna), Pflegetochter des Vor. s. Maraffa. — 5) (Louise) und 6) (Wilhelmine) Töchter von F. 1 und 2, geb. 1782 und 84, bildeten sich ebenfalls unter Leitung des Vaters zu Sängerinnen und wurden eine Zeitlang zu Deutschlands trefflichsten gezählt. Beide entsagten früh der Kunst, indem sie den Tempel Thaliens mit dem des Hymen vertauschten. — 7) (Anton) geb. zu Augsburg 1782, nicht verwandt mit den Vor., studirte in Wien und trat dann als Chorist bei dem Josephstädter Theater ein, ging 1800 zum Schikaneder'schen Theater über, wo er kleine Tenorparthieen sang und zugleich seine ersten Versuche in der Composition machte, der er sich bald gänzlich widmete und sich dadurch die 2. Kapellmeisterstelle erwarb. F. starb schon 1808 in Wien. Seine Opern: Lunarae, die Scheidewand, die Entlarvten, die arme Familie, der Blaubart, die beiden Geizigen, die Verwandlungen, das Singspiel auf dem Dache, das Hausgesinde u. m. a. sind nach franz. Mustern geschrieben, athmen Leichtigkeit und Anmuth und einen stets heitern Sinn; Singstimmen und Instrumente sind mit gleicher Sorgfalt behandelt und es ist zu bedauern, daß sie so bald fast gänzlich vom Repertoir verdrängt wurden. — 8) (Karl), geb. 1780 zu Schwoitzsch bei Breslau, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, der Pfarrer war, studirte in Halle die Rechtswissenschaft und widmete sich dann der Oekonomie. Die Kriegsereignisse von 1806 — 9 ruinirten ihn gänzlich und seine frühern musik. Kenntnisse, die er auch als Landmann mit Sorgfalt gepflegt, verschafften ihm ein dürftiges Engagement beim Theater in Breslau. Ludwig Devrient führte ihn von der Oper zum Schauspiele und er übernahm nun Väter- und Anstandsrollen mit dem besten Erfolge. Eine stattliche Figur,

sonores Organ, Fleiß und wissenschaftliche Bildung verschafften ihm eine ehrenvolle Stellung und über 30 Jahre den Beifall des breslauer Publikums, dem er stets treu blieb. Auch als dram. Dichter versuchte sich F. mit Glück; seine Dramen: Jacob Than, Peter Wlast, das graue Kreuz, Flavius Authar und der Hummelfürst, theilweise nach Erzählungen bearbeitet, wurden in Breslau Kassenstücke, ohne sich jedoch anderwärts Bahn zu brechen; eben so die Possen: des Bauchredners Triumph und Ein Tag auf dem Breslauer Wollmarkt. Die beiden ersten Dramen erschienen 1829 in Breslau gedruckt. — 9) (Wilhelm), geb. um 1790 bei Freiberg im Erzgebirge; durch seinen Vater, einen Landschullehrer, von früher Jugend auf in der Musik unterrichtet, neigte sich F.s Sinn bald ganz zu derselben, und mit einer angenehmen Baritonstimme begabt, betrat er 1810 bei der Operngesellschaft von Joseph Seconda auf dem linkeschen Bade in Dresden die Bühne mit dem glücklichsten Erfolge, der hier sowohl als in Leipzig in dauernden Beifall sich verwandelte. 1817 ward F. bei dem Stadttheater in Leipzig als Baßbuffo und Chordirector engagirt, in welcher Stellung er, trotz mehrerer Anträge von bedeutenden Bühnen blieb bis sich die Unternehmung Küstners 1828 auflöste, worauf er in gleicher Eigenschaft ein Jahr lang in Magdeburg angestellt war. 1829 ward F. wieder bei dem neu organisirten Hoftheater in Leipzig als Regisseur der Oper und Chordirector engagirt, und als dieses sich nach 3 Jahren wieder auflöste, ging er 1832 in gleicher Eigenschaft nach Dresden, wo er gegenwärtig (Juli 1840) sich noch befindet. Da seine Thätigkeit als Regisseur und Chordirector gar sehr in Anspruch genommen ist, so tritt F. selten in bedeutenden Rollen auf, was um so mehr zu bedauern ist, als er mit einer gründlichen musik. Bildung eine treffliche Stimme, Gewandtheit im Vortrage und ein seltenes Darstellungstalent verbindet; in Leipzig gehörte F. zu den beliebtesten Mitgliedern und war sehr gern gesehen. Als Regisseur und Chordirector hat er sich die Achtung und Liebe seiner Collegen und Untergebenen erworben und die Präcision der Opernvorstellungen spricht am deutlichsten für seine Geschäftskenntniß und unermüdliche Thätigkeit. — 10) (August), geb. 1798 zu Oberbrobritzsch bei Freiberg im Erzgebirge, wurde vom Conrector F. (seinem Oheim) im Gesange unterrichtet. 1817 sah er die erste Oper, Joseph in Aegypten, und verließ bald darauf das Gymnasium, fest entschlossen, sich dem Theater zu widmen. Er ging nach Dessau und trat daselbst im Axur als Oberpriester, im Wasserträger als Daniel u. s. w. auf. Hier verheirathete er sich mit der jugendlichen Liebhaberin, Mad. Gerlach und wechselte dann mit verschiedenen Engagements, bis es ihm

1823 gelang in Wien aufzutreten. Nach seinem ersten Debut im Hoftheater: Sarastro ward er mit 1800 Fl. engagirt, und nahm nun zur weiteren Ausbildung Theil an Cicimarra's Gesangs-Unterricht. Er trat übrigens in der deutschen und ital. Oper zu gleicher Zeit auf. 1827 nahm F. ein Engagement nach Pesth an, wo ihm noch mehr Gelegenheit wurde, sein Talent geltend zu machen, kehrte jedoch 1829 zum Hofopern-theater in Wien zurück, wo er von nun an die ersten Bariton-Parthieen sang. 1830 folgte F. einem Rufe nach Darmstadt. Als aber das Theater dort bald nachher wieder geschlossen wurde, nahm F. ein Engagement bei dem königstädter Theater in Berlin an; doch reiste er vorher auf 3 Monate nach Paris zur deutschen Oper und sang dort 8 Mal den Don Juan, 6 Mal den Lysiart und 6 Mal den Rocco. Vom August 1830 ab befindet sich F. in Berlin und nahm 1837, von Spontini dazu aufgefordert, ein Engagement bei dem Hoftheater an. Seine Leistungen und seine treffliche Stimme und Gesangsmethode wurden vollkommen gerecht gewürdigt und wie sehr er den Leitern des Instituts und dem Publikum zugleich genügt, geht daraus hervor, daß man, nachdem sein Contract abgelaufen war, ein neues Engagement mit ihm abgeschlossen hat. — 11) (Karl) geb. zu Wien um 1800, betrat mit Beifall das Theater an der Wien um 1818, verheirathete sich daselbst 1825 mit der folg. und begleitete seine Gattin auf den unten erwähnten Kunstreisen. Gemeinschaftlich mit Röckel führte F. eine Zeitlang die Direction in Aachen (s. d.) und ist seit 1831 mit seiner Gattin in Karlsruhe engagirt. F. der früher Liebhaber und sonstige jugendliche Rollen spielte, ist jetzt in das Fach älterer besonders komischer Rollen übergegangen; auch übernimmt er kleine Parthieen in der Oper — 12) (Beatrix geb. Macher, genannt F.-Schwarzböck), geb. 1807 zu Temeswar in Ungarn, Gattin des Vor. Nach dem frühen Tode ihres Vaters heirathete ihre Mutter den Chordirector und Regisseur Schwarzböck, von dem Beatrix ihre musik. Bildung erhielt und dessen Namen sie annahm. Sie war anfangs Choristin am Theater an der Wien, versuchte sich schon 1823 mit dem glücklichsten Erfolge als Käthchen von Heilbronn und war darauf ein Jahr als Liebhaberin bei jenem Theater angestellt. 1824 erhielt sie durch Zufall eine kleine Singparthie, wodurch man zuerst auf ihre schöne Stimme aufmerksam wurde, die sie, unter der Leitung ihres nachherigen Gatten, nun mit Sorgfalt ausbildete und 1825 mit glänzendem Succeß als Emmeline in der Schweizerfamilie auftrat, worauf sie als Sängerin bei demselben Theater blieb. Bald nach ihrer Verheirathung (s. oben) gastirte Mad. F. mit großem Beifalle in Prag, Leipzig, Pesth, Preßburg und

Brünn, wo sie ein Engagement annahm, welches sie 1827 mit einer Anstellung am Kärthnerthortheater in Wien vertauschte. Mangel an Beschäftigung veranlaßte sie bald nachher, einem Rufe nach Aachen zu folgen, wo ihr Talent sich am glänzendsten entwickelte; sie nahm Theil an der unglücklichen Unternehmung in Paris (s. Aachen Band 1 pag. 2) und fand selbst in dieser Weltstadt die rühmlichste Anerkennung. Nach mehreren Gastspielen erhielt sie 1831 ein Engagement in Karlsruhe, in welchem sie sich noch (1840) befindet und von wo aus sie durch verschiedene Gastspiele an den bedeutendsten Bühnen Deutschlands, wie in Berlin, Frankfurt, Hamburg, Leipzig, Mannheim, München, Wien einen großen und verdienten Ruf erwarb; auch in London sang sie 1836 und 1840 mit glänzendem Erfolge. — Mad. F. verbindet mit der angenehmsten Persönlichkeit eine tüchtige musik. Bildung und ein schönes Darstellungstalent; ihren Stimmmitteln sagt die große ernste Oper am meisten zu, doch sang sie auch leichtere Parthieen mit Beifall und Erfolg; die Vestalin, Donna Anna, Alice in Robert der Teufel, Fidelio, Lady Macbeth, Amazili in Cortez &c. sind ihre vorzüglichsten Leistungen — 13) (Friedrich), geb. in Preßburg 1805, besuchte das dortige Knabenstift, wo Choräle, die die Schüler absingen mußten, den ersten musik. Keim in dem Knaben erweckten. Sein klangvoller Sopran leitete die Aufmerksamkeit des Organisten auf ihn und dieser nahm sich seiner Ausbildung an, er wurde Student und Musik war dabei der Hauptgegenstand seiner Muße. Stögers Operngesellschaft kam zu dieser Zeit nach Preßburg und obschon den Studiosen der Besuch des Theaters untersagt war, besuchte F. doch verkleidet die Zauberflöte; er wurde entdeckt und trug in stillem Hinbrüten die doppelte Strafe. Kaum war er aus dem Carcer befreit, als er die Kanzel mit der Bühne vertauschte; er begann als Chorist bei der Stöger'schen Gesellschaft, und ging dann als Bassist nach Oedenburg. 1829 wurde F. als Bassist beim Hofoperntheater in Wien engagirt, wo er 1830 die folg. heirathete. 1832 verließ er Wien, gastirte in Linz und Stuttgardt und wurde bald nachher in Frankfurt a. M. engagirt, wo er an Döblers Stelle trat. 1836 vertauschte er diese Anstellung mit einer ähnlichen in Braunschweig, wo er sich jetzt (1840) noch befindet. F. besitzt nebst einem männlich angenehmen Aeußern eine umfangreiche Stimme, deren Mäßigung aber in den höhern Corden noch Studium erfordert; sein ernster getragener Gesang ist in der Tiefe sonor und würdevoll, sein Melisma aber bedarf noch der Feile. Mit einer trefflichen musik. Bildung verbindet er Sicherheit der Technik; Spiel und Maske sind, besonders in chargirten Rollen, treffend. Parthieen wie Osmin, Richard Boll

Rocco, Sarastro, Jacob, auch Lysiart, Masseru, Caspar, Bertram, Mephisto, bezeichnen den Genre, in dem er besonders wirkt. — 14) (Caroline, geb. Achten, genannt F.-Achten), geb. zu Wien 1806, zeichnete sich schon in früher Jugend durch außerordentliche Stimmmittel aus, weshalb sie als Solistin für den Kirchengesang sehr gesucht war. 1827 betrat sie das Hofoperntheater in Wien als Rosa im blinden Harfner mit dem außerordentlichsten Erfolge, wurde sofort angestellt und der Beifall steigerte sich mit jeder ihrer Leistungen. 1830 vermählte sie sich mit dem Vor. 1831 machte sie ihre erste Kunstreise nach Pesth, wo sie gleiche Anerkennung wie in Wien fand. 1832 gastirte sie in Linz, Stuttgardt, Karlsruhe und Frankfurt a. M. mit dem größten Beifalle und nahm in letzterer Stadt Engagement, das sie 1836 mit einem vortheilhaftern in Braunschweig vertauschte. Zahlreiche Gastspiele an den bedeutendsten Bühnen Deutschlands fanden während dieser Zeit noch Statt. Bei Mad. F. vereint sich mit einer wahrhaft hehren äußern Schönheit und einer glockenreinen herrlichen Stimme ein sehr seltenes Darstellungstalent und inneres Feuer. Die Innigkeit, das Tiefempfundene, aus der innersten Seele Hervorquellende ihres Gesanges ist wahrhaft bezaubernd und wenn die theoretische Kritik an ihrem schöpferischen Vortrage hin und wieder Ausstellungen zu machen hat, so wird der unbefangene Zuhörer stets hingerissen. Aus der sehr großen Zahl ihrer trefflichen Leistungen heben wir vor Allem Alice im Robert, Anna im Don Juan, Pamina in der Zauberflöte, Myrrha im Opferfest, Valentine in den Hugenotten u. A. hervor. — 15) (Alexander), geb. in St. Petersburg 1813, studirte die schönen Wissenschaften in Leipzig seit 1832. Ein großer Kenner der dram. Literatur, aber damit sehr zurückhaltend; Mitherausgeber der Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater von Willkomm; Verfasser des umfangreichen Trauerspiels Mas'Aniello (Leipzig 1840), welches besonders in den Volksscenen große Kraft, oft Ueberkraft verräth, und Uebersetzer mehrerer Stücke von Shakespeare, in der kleinen Wigand'schen Shakespeareausgabe. (3. C. H. u. H. S. A. M.)

Fis dur (Mus.), eine der 24 Tonarten unseres Systems; das um $\frac{1}{2}$ Ton erhöhete f (fis) ist ihr Grundton und ihre Vorzeichnung sind 6 Kreuze vor g, a, c, d, e und f, die dadurch in gis, ais u. s. w. verwandelt werden. Hohe Leidenschaftlichkeit, heldenmüthige Resignation und mühevolle Ueberwindung finden in dieser Tonart einen charakteristischen Ausdruck.

Fis fis oder Fisis (Mus.), der um 2 halbe Töne erhöhete Ton f; fällt mit g zusammen.

Fis moll (Mus.) eine der 24 Tonarten unseres Sy-

stems, fis ist ihr Grundton und sie hat 3 Kreuze vor f, g und c als Vorzeichnung. Zum Ausdrucke düsterer Stimmung ist diese Tonart besonders geeignet.

Fistel (Mus.) s. Kopfstimme. (7)

Flagge (Requis.) s. Fahne.

Flambeau (franz. Requis.) so v. w. Fackel (s. d.)

Flammeum (Gard.), ein gelber oder feuerrother Schleier, womit im alten Rom die Braut am Hochzeitstage verhüllt wurde.

Flammula (Requis.) s. Fahne.

Flaschenzug. Mechanische Vorrichtung, um große Lasten mit geringer Kraft zu heben. Von Archimedes in Syracus erfunden und den Alten schon unter dem Namen Polyspast bekannt, besteht der F. aus zwei starken Kloben (Flaschen), in welchen mehrere Rollen sich leicht auf polirten Stiften bewegen. Der obere dieser Kloben wird befestigt, der untere zunächst an die zu hebende oder zu senkende Last angebracht und nun durch ein Seil, welches wechselsweise über die Rollen beider Kloben läuft, die Hebung oder Senkung bewirkt. In der Theatermaschinerie wird der F. gewöhnlich bei Glorien (s. d.) angewendet, da eine langsame gemessene Bewegung bei dem großen Gewicht derselben am besten durch die Anwendung des F.s erreicht wird. (L. S.)

Flécheux (Dlle.), geb. zu Paris, ein junges Talente das plötzlich auf der Scene der großen Oper auftauchte und die Unterstützung vielversprechender Anlagen für sich hat. Sie hat bei ihrem ersten Erscheinen kein Geschrei der Bewunderung erweckt, wohl aber achtungswerthe Beweise der Ermuthigung; wenn es ihr jetzt auch noch an der Sicherheit mangelt, die sich nur durch die Zeit ergiebt, und an der Kühnheit, auf welche der vollendete Ruf stets baut, so hat sie doch eine klangvolle Stimme von schönem Umfange, und wenn sie irgend eine Verzierung nach ihrer eigenen Wahl wagt, so zeigt sie stets Mäßigung, gepaart mit Geschmack und Zartgefühl, Takt und Verstand. Das Publikum erwartet in naher Zukunft die Erfüllung der Erwartungen, zu denen ihr weiches und doch kräftiges Organ berechtigt. Schon jetzt macht sie ihren Lehrern alle Ehre, und die Oper darf hoffen, mit der Zeit an ihr eine Stütze zu gewinnen. (A.)

Fleck, 1) (Joh. Friedr. Ferdinand), geb. zu Breslau, wo sein Vater Rathsherr war, 1757. Er bezog 1776 die Universität zu Halle, um Theologie zu studieren, verließ jedoch dieselbe vor Vollendung der Studienjahre, da sein Vater während dieser Zeit starb, und er dadurch aller weitern Unterstützung beraubt ward, wohl aber vorzüglich aus einem unbezwinglichen Hange zum Theater. Er ging nach Leipzig und betrat hier zum ersten Male die Bühne, als

Baron Kreuzen in den abgedankten Officieren, und erregte gleich Anfangs Aufmerksamkeit durch die sichtbare Anlage zu feurigen und Charakterrollen. Im Mai 1779 ging er zu Ackermann und Schröder nach Hamburg und debutirte als Gloster im Lear. Man fand schon damals eine große Aehnlichkeit zwischen seinem und Reineckes Spiel und mit Recht, denn F. hatte sich allerdings diesen Künstler bei der Leipziger Bühne zum Muster genommen und sich nach ihm gebildet, wie jetzt bei der Hamburger, nach Schröder. F. ward 1781 Regisseur, ging aber schon 1783 zu Döbbelin nach Berlin, debutirte als Capacelli in: Natur und Liebe im Streit und gefiel außerordentlich, wurde 1786 Mitglied des berliner Nationaltheaters und 1790 Regisseur desselben, was er bis zu seinem 1801 erfolgten Tode blieb. — Die äußere Gestalt F.s war nicht die größte, aber eine von schönstem Ebenmaße, eine wahre Apollogestalt, die ein Paar eben so feurige als seelenvolle braune Augen, unter einer hohen, edlen, contemplativen Stirn wohnend, beleuchteten. Noch mehr als Alles dies, wirkte aber sein Organ, rein wie eine Glocke, und einer Modulation fähig, wovon nur Der eine Vorstellung sich zu machen im Stande ist, der es hörte. Gestalt und Organ waren geeignet, den tragischen Heros der Bühne in seiner höchsten Vollkommenheit durch ihn zu repräsentiren. Er war ein vollkommener Held, in und durch sich, und durfte daher keck auch sich nur immer selbst geben, mit seiner ihm inwohnenden poetischen Begeisterung, und das individuelle Charakterbild jedes seiner Helden stand, ohne besonderes künstler. Zuthun, wie aus Einem Guße vor uns. Bewußtlos gab er sich der Schöpfung hin, und war augenblicklich in seiner Seele der Held selbst, den er darstellen sollte. „So war er Wallenstein" heißt es in Z. Funcks Erinnerungen „von der Scheitel bis zur Sohle; aber mehr der geschichtliche, als der Schiller'sche. Es kümmerte den genialen F. wenig, eine Stelle, und hätte sie auch der Dichter mit tiefster Bedeutung dem Charakter zugesellt, mehr oder weniger fallen zu lassen, wenn sie seiner individuellen augenblicklichen Stimmung nicht anklang. Er ließ sich darin ganz gehen, und gab sich dem Momente preis, wie er ihn eben überraschte. Bei seiner Genialität durfte er Vieles wagen, denn der Erfolg, das stete Gelingen Eines und Desselben, heute so und morgen anders gegeben, machte ihn so kühn." So war er ein Götz, ein Carl Moor, ein Otto von Wittelsbach, ein Lear. — „In den Rollen eines Essex, Tancred, Ethelwolf war er bezaubernd — sagt Tieck im 3. Bande des Phantasus — am meisten als Infant Pedro in Ines de Castro. Sein Organ war so reich an vollen klaren Tönen in der Tiefe wie in der Höhe,

daß wahres Flötenspiel ihm in der Zärtlichkeit, Bitte und Hingebung zu Gebote stand, und ohne je in den knarrenden Baß zu fallen, der uns so oft unangenehm stört, war sein Ton in der Tiefe wie Metall klingend, konnte in verhaltener Wuth wie Donner rollen, und in losgelassener Leidenschaft mit dem Löwen brüllen. Der Tragiker, für den Shakespeare dichtete, muß viel von F.s Vortrag und Darstellung gehabt haben, denn diese wunderbaren Uebergänge, diese Interjectionen, dieses Anhalten, und dann den stürmenden Ton der Rede, so wie jene zwischengeworfenen naiven, ja an das Komische grenzenden Naturlaute und Nebengedanken, gab er so natürlich wahr, daß wir gerade diese Sonderbarkeit des Pathos zuerst verstanden. Viele der Schiller'schen Charaktere waren ganz für ihn gedichtet; aber der Triumph seiner Größe war sein Räuber Moor. Dieses titanenartige Geschöpf einer jungen und kühnen Imagination erhielt durch ihn solche furchtbare Wahrheit, die Wildheit war mit so rührender Zartheit gemischt, daß ohne Zweifel der Dichter bei diesem Anblicke selbst über seine Schöpfung hätte erstaunen müssen u. s. w." F. war nicht minder groß im bürgerlichen Drama, in Darstellung launiger und fein komischer Charaktere. Der Oberförster in den Jägern, der geadelte Kaufmann, der Jude Baruch in Dienstpflicht, und Einnehmer Trant in der Reise nach der Stadt, gehören ihm eigenthümlich. Seine Darstellung dieser und ähnlicher Rollen, war aus einem Guß und bildete ein Ganzes, wenn gleich die Form nicht immer ausgefüllt, zuweilen gesprengt war. Er trieb keine Marktschreiereien, heuchelte nicht, was er nicht empfand, und strebte keinem fremden Muster nach. Die Natur hatte Geist und Körper in ihm reichlich ausgestattet, er durfte sich ihr überlassen, und überließ sich ihr mit beispielloser Sicherheit. Er war bei seinen ersten Schritten auf der Bühne zu Hause und benahm sich auch so. — Um jedoch partheilos zu erscheinen, müssen wir zweier Fehler gedenken, die F. mit manchem seiner Collegen, theilte. Er beging nämlich nicht selten die Ungerechtigkeit, durch sein Spiel dem Publikum die Leere des Hauses fühlen zu lassen. Traurig ist es zu bekennen, aber wahr, daß in der Regel die Zahl der Zuschauer sein Spiel bestimmte, so daß es oft ungewiß war, ob man heute den großen oder kleinen F. zu sehen bekommen werde. Sein Spiel bei leerem Hause (was zum Glück nicht oft der Fall war, wenn sein Name auf dem Zettel stand), war dann so bedeutungslos, daß es selbst seine größten Verehrer in Mißmuth versetzte, und zum Hause hinaustrieb. — Aber auch außerdem, verlor er manchmal während des Spiels plötzlich die Laune, und mit ihr die Einsicht in seine Rolle, wenn er auch guten Willen behielt; oft spielte er wie zufällig nur eine Scene

unnachahmlich groß, und das ganze Stück schlecht. Oft wurde aber auch zuviel von ihm verlangt, so daß er wohl ermüden mußte. — Ein 2. Fehler war der Genuß des Weins, kurz vor Beginn der Vorstellung, wodurch es zuweilen geschah, daß, wenn er sich gerade in guter Gesellschaft befand, er die Stunde des Anfangs nicht achtete, sich verspätete, das Publikum warten und das Uebermaß des Genossenen durch sein Spiel schmerzlich empfinden ließ. F. nahm in der Rolle des Wallenstein von der Bühne Abschied, und die bekannten Schlußworte: Ich denke einen langen Schlaf zu thun, erhielten einen geisterartig-schaurigen Nachklang. Seine sterbliche Hülle ruhet auf dem Gottesacker vor dem hallischen Thore in Berlin. Ein einfaches, von Schadow ausgeführtes Monument, bestehend aus einer mit der tragischen und komischen Muse verzierten Urne, deren Fußgestell auf den 4 Seiten die Inschriften enthält: Joh. Fr. Ferd. F. erwachte zum Leben den 10. Juni 1757 zu Breslau und ging zu schlafen den langen Schlaf d. 20. Dez. 1801 zu Berlin." — „Der Leidenschaften Flamme, des Hochsinns Adel, der Tugend Göttergestalt, prägte er mit des Genius Schwunge staunenden Hörern in's Herz, und das Laster bebte." — „Dem hartsinnigen Alter, dem bespotteten Sonderling, dem höfischen Schmeichlervolk hielt er treu den Spiegel vor und die Thoren errötheten." — „Wahr, edel, groß auf der Bühne und im Leben, biederherziger Freund, zärtlicher Gatte und Vater, ging er droben Großes zu schauen, was er hienieden ahnend empfand." — F.s Bildniß von Berger nach Rosenberg, steht vor dem 3. Theil der Literatur- und Theaterzeitung von 1783, auch vor dem 1. Stück des neuen Leipziger Theaterjournals, und 1792 ist er von Bolt in Berlin in Kupfer gestochen. — 2) (Sophie Louise, geb. Mühl), seine Gattin, geb. zu Berlin 1777, bildete er, und später Iffland, zu einer vortrefflichen Künstlerin aus. Sie betrat zum ersten Male in Berlin 1792 das Theater als Landmädchen im Mondkaiser, und verheirathete sich zum 2. Male 1808 oder 9 an den Kammermusikus Schröck. Durch Schönheit, klangvolles Organ und Studium erwarb sie sich den großen Ruf, den sie mit vollem Rechte eine bedeutende Reihe von Jahren hindurch genoß. Die Hauptparthieen in ihrer Blüthezeit waren: Afanasia in Benjowsky, Margarethe in den Hagestolzen, Thekla in Wallenstein, Elsbeth im Grafen von Burgund, Josephine in Armuth und Edelsinn, Elisabeth in Carlos, Beatrice in der Braut von Messina, Elisa Valberg, Julie in der beschämten Eifersucht, Maria Stuart, Emilia Galotti und Orsina u. s. w. — Ihre zwei Töchter, erster Ehe, sind an die verdienstvollen Männer: Unzer und Gubitz in Berlin verheirathet. (Z. F.)

Fleiss (Alleg.), in der alten Mythol. konnte der F. wegen der Lebens- und Beschäftigungsweise der Alten, die auf die öffentlichen Verhältnisse mehr als auf Heerd und Hof gerichtet war, nicht in der Art personificirt werden, wie nach unsern meist auf den Erwerbfleiß gerichteten Vorstellungen. Doch ist Ergane die Beschützerin des Gewerbfleißes und der Kunstthätigkeit, der zuweilen die Spindel als Attribut gegeben und Plutus, der Gott des Reichthums, beigesellt wird. Als ein Symbol des nimmer rastenden F.s kommt häufig auch die emsig sammelnde Biene vor. Vergl. Arbeitsamkeit. (F. Tr.)

Fletcher (John), s. Beaumont.

Fleuret (Requis.), Name der französischen Stoßrappiere, die zum Fechten auf der Bühne am zweckmäßigsten sind. Vergl. Fechtkunst.

Flic-Flac (Tanzk.), ein Tanzschritt, der aus 3 kleinen Veränderungen in der Stellung der Füße besteht und mit Lebhaftigkeit ausgeführt werden muß. (H...t.)

Fliessend (Aesth.). Was, im Gegensatze zum Schroffen und Holprigen, eine leichte, gefällige, sanfte, zusammenhängende Darstellung, Bewegung, Vortrag, Rythmus oder Periodik hat, das nennen wir f., auch wohl flüssig. Wir sprechen von einer f.en Melodie, einer f.en Zeichnung, einem f.en Vortrag und f.en Versen. Letztere besonders sind jetzt ein eben so gesuchter als verbrauchter Artikel; gedankenarme dram. Poeten schreiben wenigstens f.e Verse; die Schausp. sprechen am liebsten f.e Verse, und das große gedankenarme Publikum ist erbaut davon. Aber f.e Verse sind nicht immer eben so zweckgemäß und den Charakteren, denen sie in den Mund gelegt sind, noch den Situationen entsprechend. Ein Tyrann z. B. oder ein Bösewicht, ein Intriguant können ihrer Natur nach nicht in f.en Versen declamiren, und der sanfteste Mensch wird in Situationen der leidenschaftlichen Aufregung sich keiner sanften Redeweise bedienen können. Der dram. Dichter hat sehr genau auf die verschiedenen Nuancen der Leidenschaften zu achten, in welche er die Personen seines Dramas zu versetzen hat. Jede Leidenschaft hat ihre eigene Sprache. Der Zorn spricht brausend und stürmend, die unterdrückte Wuth stoß- und ruckweise, der Argwohn lauernd, die Vorsicht bedächtig, die Verlegenheit stockend, die Liebe mag f. sprechen. Wer aber von unsern jetzigen dram. Dichtern achtet auf diese Fingerzeige der Natur, die für ihn eben so viele Gesetze sein sollten? Und wahrlich, es gehört mehr Kunst dazu, einen shakespear'schen Vers mit richtiger Nuance vorzutragen, als einen Vers von Halm oder Raupach. Und eben weil dazu mehr Kunst gehört, declamiren unsere meisten Schausp. lieber Raupach und Halm als

Shakspeare, bei dem überhaupt das, was man im gewöhnlichen Sinne Declamation nennt, aufhört und die charakteristische individualisirende Recitation beginut. (H. M.)

Flinte (Requis.), ein Feuergewehr, als Bewaffnung der Infanterie. Es besteht aus einem Lauf, dem hölzernen Schafte, dem Schloß, Ladestock, Bajonet und der Garnitur und unterscheidet sich von der Büchse (s. d.) nur dadurch, daß die F. keinen gezogenen Lauf hat. Um 1640 erscheint die F. mit Feuerschloß zuerst, 1670 wurde sie unter dem Namen Muskete bei den franz. Fuseliers eingerichtet, nachdem sie in Holland und Deutschland schon eine Zeitlang als Infanteriewaffe benutzt worden war, und von da an wurde sie allgemein und ist jetzt fast auf der ganzen Erde bekannt und eingeführt. (B.)

Flitter (Gard.), kleine Verzierungen, als Sternchen, Blättchen, Blümchen rc., entweder aus Gold- und Silberblech oder aus Flittergold geschlagen und danach ächt oder unächt. Sie werden meist in Nürnberg von den F.-Schlägern gemacht und sind dort am billigsten; doch liefert auch die Fabrik von Thiele und Steinert in Freiberg in Sachsen treffliche F. zu sehr soliden Preisen. Die meisten Gold- und Silberstickereien am Theatercostum sind von F.n. (B.)

Flögel, Schausp. und Sänger, aus Schlesien, war seit 1769 ein beinahe 50jähriges Mitglied der Bühnen zu Danzig und Königsberg, anfänglich unter der Schuch'schen, später Hüray'schen Direction, ein fleißiger und wackerer Künstler und vieljähriger Liebling genannter Städte. Schon im jugendlichen Alter wandte er sich dem Fache der zärtlichen und komischen Väter zu, in welchen er eine Reihe von Jahren hindurch glänzte. Zu seinen Hauptrollen wurden gezählt: General Schlenzheim, Kent im König Lear, Oberförster in den Jägern, Odoardo rc. In früherer Zeit erwarb auch seine kräftige Baßstimme sich Beifall. (Z. F.)

Flora (Myth.), griech. Chloris, eine Nymphe, welcher die Götter die Sorge für das Reich der Blumen und Blüthen übertrugen, Zephyrs Gemahlin nach ihrer Entführung durch ihn. Ihr Cultus ward zu Rom durch die Floralien auf dem Circus der Flora vom 28. April bis 1. Mai verherrlicht, womit theatral. Vorstellungen jedoch nicht ernster Art, verbunden waren; die Nachtfeier war von den unzüchtigsten mimischen Aufführungen und Tänzen begleitet, Ausschweifungen, wie sie sich bei dem Culte fast aller die Fülle der Natur repräsentirenden Gottheiten finden. Auf Munzen ist sie mit Blumen bekränzt dargestellt; auch bekleidet man sie mit Blumen besätem Gewande. (F. Tr.)

Florenz (Theaterstat.), Hauptstadt des gleichnamigen Großherzogthums am Arno mit 75,000 Einw. und unzähligen Kunst-

schätzen, das Athen Italiens, hat 6 Theater von denen 2: della Pergola und del Cocomero das ganze Jahr, die vier andern aber: Teatro nuova, Borgo d'ogni santi, Piazza di Maria novella und comico blos während des Carnevals spielen. Die Opera seria und das große Ballet behalten das ganze Jahr hindurch ihren steifen, vornehmen Charakter, während die Opera buffa und das komische Ballet im Carneval mit dem Lustspiel, der Posse und selbst dem Trauerspiel abwechseln. Im Carneval beginnt das regste Leben. Aus ganz Italien strömen die Truppen herbei, und mancher Bürger und Handwerker verläßt sein Geschäft, um von seinen Talenten einen kurzen Gebrauch zu machen. Der Spektakel im Parterre überschreitet dann alle Gränzen. Die größten Theater geben komische Opern, Singspiele, Ballete und Lustspiele, während auf den kleinern Arlechino Prügel, Püffe und Stöße austheilt, Perrücken zerzaust und mit seiner Pritsche umherrast, Man spielt nicht allein Abends, wo es von 8 bis 12 Uhr und länger dauert, sondern auch Vormittags von 10 bis 2 Uhr, wo gewöhnlich die Schausp. ihre Beneficien haben. Die Preise sind äußerst geringe, im Pergola 3 Paoli, im Cocomero 1 Paolo, im Ogni Santi ungefähr 2 Pfennige außer Abonnement; das Abonnement ist noch billiger. Der Hof thut durchaus nichts für sämmtliche Theater und doch machen fast alle gute Geschäfte. Betrachten wir die Haupttheater einzeln, so ist das Teatro della Pergola das größte und schönste, hat 6 Ränge Logen und ein ungeheures Parterre, es ist eines der schönsten Italiens. Nur ist die Decoration fast zu einfach; ganz weiß mit einer schmalen goldenen Arabeske, die am Rande der Logen hinläuft. Bei der trefflichen Beleuchtung wird man fast geblendet im Auditorium. Die im Ganzen sehr mittelmäßige Truppe ist doch eine der besten Italiens; auch die Leistungen des Orchesters sind selten für den Kenner befriedigend. Das Teatro del Cocomero, das 2. Theater in F., ist bedeutend kleiner als della Pergola, aber von Außen und Innen recht freundlich und zweckmäßig. Die Truppe übertrifft oft die des 1. Theaters, besonders in der kom. Oper. Die übrigen Theater sind äußerlich wie innerlich unbedeutend. (L.)

Florian (Jean Pierre Claris de), geb. 1755 auf dem Schlosse F. in Languedoc, verdankt seine Bildung theils Voltaire, mit dem er verwandt war, theils den Unterrichtsanstalten in Paris. 1768 ward er Edelknabe bei dem Herzog von Penthievre, besuchte dann die Artillerieschule, und wurde Capitain in dem Dragonerregiment von Penthievre. Er lebte indeß meistens zu Paris in mannigfachen wissenschaftlichen Beschäftigungen. Während der Revolution ward er verbannt, und begab sich nach Sceaux. So wenig er sich in die politischen Angelegen-

heiten mischte, war er doch Robespierre verdächtig geworden, und nur dessen Sturz rettete ihn vom Tode. Die erlittenen Unglücksfälle wirkten indeß so nachtheilig auf seine Gesundheit, daß er bereits 1794 starb. Er war ein fruchtbarer, geistreicher und liebenswürdiger Schriftsteller, ausgezeichnet besonders in der Fabel und in dem Roman. Durch richtige Charakterzeichnung, rasche Handlung und lebhaften Dialog empfiehlt sich, was er für die Bühne schrieb: les deux Billets; le bon Menage; le bon Père; la bonne Mère; le bon Fils; Myrtil et Chloë; Jeannot et Colin; les Jumeaux; le Baiser u. m. a. Lustspiele. Mehrere derselben sind für die deutsche Bühne bearbeitet worden, unter Andern auch: die beiden Billets und die gute Ehe von Anton Wall (Chr. L. Heyne). Goethe lieferte in seinem Bürgergeneral eine Fortsetzung des zuerstgenannten Stückes. Von den Oeuvres de Florian, zu Paris bereits 1784 gesammelt, und späterhin in vermehrten Ausgabe herausgegeben, erschien auch zu Leipzig 1810 ein Abdruck in 13, und eine neue Auflage in 6 Bänden 1825—1827. In der unvollendeten Uebersetzung seiner sämmtlichen Werke, besorgt von L. G. Förster, Quedlinburg 1827—1828, 6 Bdchen., fehlen seine dram. Arbeiten. (Dg.)

Floridor (Techn.), beim span. Theater der Name für Heldenrollen.

Floskel (v. Lat., Aesth.), Blümchen; daher für jede zu gezierte, geblümte, mit äußerem Putz allzusehr behangene Redensart gebraucht, hinter welcher der Gedanke, das wahre natürliche Gefühl verschwindet. Dichter, die an Gedanken und Gefühlen verarmt sind, bedienen sich gern der F.n, weil sie die Menge bestechen und über den geistigen Mangel der Dichtung täuschen; F.n sind Schönpflästerchen, mit denen man irgend ein wesentliches Gebrechen zu verdecken strebt. An Beispielen davon ist in unsern dram. Dichtern der Gegenwart leider kein Mangel. (M.)

Flügel (Decorationswes.), so v. w. Coulisse (s. d.).

Flugkleid (Gard. u. Techn.). Vorrichtung aus starken Gurten und Riemen, nach Art der Schwimmgurte, welche derjenige anlegt, der auf der Bühne fliegen soll. Die Rieme werden entweder mit wollenem Zeuge gefüttert oder mit Gurten unternäht über Brust, Schultern und zwischen den Schenkeln hindurch hinten an einem starken Rückenblatte zwischen beiden Schultern durch dauerhaft gearbeitete Schnallen verbunden. Um die Taille hält ein anderer Riemen die zwischen den Schenkeln durchgehenden zusammen und an den Körper. An dem Rückenblatte befinden sich zwei oder mehrere Ringe, in welche durch Karabinerhaken die Dräthe des Flugwerkes befestigt werden. Mit 2 Ringen am Blatte ist nur senkrechtes Fliegen möglich, will man schräge oder halb wage-

rechte Richtung des Körpers erreichen, so müssen mehrere Ringe dazu verwendet werden. Hat der Fliegende Flügel, so werden diese durch ein Charnier von Blech ebenfalls auf dem Rückenblatte angebracht, und ist hierbei eine Erfindung zu empfehlen, die in der großen Oper zu Paris und auch in Berlin gewöhnlich angewendet wird. Die Flügel sind nämlich durch ein Uhrwerk beweglich, schlagen auf und zu und geben dem Fluge selbst mehr Grazie und Wahrscheinlichkeit. Bewegt wird dieses Uhrwerk, welches sich in der Blechkapsel des Rückenblattes befindet, durch ein kleines Gewicht, welches durch einen dünnen Drath über die Flugmaschiene mit demselben in Verbindung gesetzt ist. Die Wirksamkeit des Uhrwerks beginnt in dem Augenblick, wo die ganze Flugmaschine in Bewegung gesetzt wird, von selbst. — Natürlich müssen die Flügel so leicht als möglich gearbeitet sein. Bei Anlegung des F.s ist darauf zu achten, daß bei Frauen das Schnürleib; bei Männern Hosenträger oder dergl. nicht unter demselben getragen werden, weil sonst beim Fliegen der Körper leicht gefährlichen Druck leidet. Daß die ganze Vorrichtung schon vor dem Anlegen durch das Befestigen eines doppelten Menschengewichtes daran in allen ihren Theilen geprüft wird, versteht sich wohl von selbst. (L. S.)

Flugwerk auch Flugmaschine (Maschinerie), nennt man den ganzen Apparat, durch welchen auf der Bühne Personen und Gegenstände durch die Luft bewegt werden. Die dazu angewendeten Vorrichtungen sind mannichfacher Art, theilen sich aber hauptsächlich in solche, die von unten, und solche, die von oben wirken. 1) Die von unten wirkenden. — Durch die Kanäle oder sogenannten Freifahrten, hin und wieder auch durch Versenkungen, werden starke Balken vermittelst eines Schiebewerks gewöhnlich in schräger Richtung nach oben geschoben und gleichzeitig auf dem in der unteren Maschinerie sich bewegenden Wagen, über die ganze Breite der Bühne bewegt. Z. B. an der Coulisse rechts ruht ein mit Drachen, Pfauen u. s. w. bespannter Wagen auf dem Podium. Dieser erhebt sich in schräger Richtung bis in die Mitte der Bühne und fährt dann hoch über dem Podium bis in die gegenüberliegende Coulisse. Um dies zu bewerkstelligen, wird ein sogenannter Flugwagen an demjenigen Ende des Schiebebalkens befestigt, der aus der Freifahrt hervorragt, mit Wolken bemalte Leinwand aber so angebracht, daß sie die ganze schräge Stellung des Balkens bedeckt, wenn die Bewegung nach oben aufgehört hat und die horizontale beginnt. Dadurch erscheint der Wagen frei über der Erde, weil senkrecht unter ihm keine deckenden Gegenstände vorhanden sind. Es versteht sich von selbst, daß die Befestigung des Balkens unten an den Fahrwagen und das Schiebewerk selbst sehr kräftig

und haltbar sein muß, um das als Hebel wirkende Gewicht des Flugwagens tragen zu können. Ein anderes F. besteht darin, eine Person an einem Decorationsgegenstande entlang herab oder hinauf gleiten zu lassen. Dies wird durch einen Falz in dem Decorationsstucke bewirkt, der durch die Malerei desselben möglichst verdeckt wird. Dahinter wird ein Schiebewerk aufgestellt, das mit einem Fußtritt von Eisen und einem eben solchen Handgriff sich in diesem Falz auf und nieder bewegt. Die Person, welche im Fluge zu erscheinen oder zu verschwinden hat, stellt sich mit einem Fuße auf den eisernen Tritt und hält sich mit der Hand an den Griff, worauf das Schiebewerk hinter der Decoration in Bewegung gesetzt wird. So sind die meisten F.e in dem Ballete: die Sylphide, eingerichtet. Durch Schornsteine an der Wand entlang, über Hügel und Wasserfälle, werden auf diese Weise rasch und sicher Personen von der Bühne gehoben, oder auf diese im scheinbaren Fluge hinabgeführt. Aufgabe für den Darsteller ist dabei, daß er beim Heruntersinken in dem Augenblicke, wo der Tritt den Boden berührt, mit einem leichten und geschickten Sprunge denselben verläßt, weil so der unangenehme Ruck vermieden wird, der nicht allein die Täuschung vernichtet, sondern auch dem Körper sehr empfindlich ist. Ebenso muß das Besteigen des Trittes und das Erfassen des Handgriffes möglichst leicht und ungezwungen geschehen: Das zu diesen F.en nöthige Balkengestell befindet sich jedesmal in der unteren Maschinerie. 2) Die von oben wirkenden: Zu dieser gehört eine sogenannte Flugbahn, d. h. zwei starke parallel nebeneinander laufende Balken, die zwischen sich einen 2 Zoll breiten Falz lassen und oben mit einem Einschnitt versehen sind, in welchem die Rollen eines Klobens (Katze) laufen, die in der Mitte eine starke Rolle hat, über welche ein starkes Zugtau durch den Falz nach unten hängt. Durch die Bewegung der Katze horizontal auf der Flugbahn wird der Körper, welcher vermittelst starker Drähte an dieselbe in der nöthigen Entfernung befestigt ist, von einer Seite der Bühne zur andern, durch die Handhabung des Zugtaues aber von unten nach oben oder umgekehrt bewegt. Die Einrichtuug und Handhabung dieser Vorrichtung ist übrigens so allgemein bekannt, daß sie keiner genauern Beschreibung bedarf; auch ändert sie sich nach den örtlichen Bedingungen jeder Bühne. So bedient man sich hier statt der Balkenflugbahn eines oder zweier starker Spanntaue, die man beliebig in jede Gasse verlegen kann, dort geht alles mit Gewicht, während andere Theater wieder nur Menschenkraft anwenden. Zu beachten sind indessen folgende Vorschriften: die Drähte, welche dazu dienen, den zu hebenden Körper mit der Katze in Verbindung zu bringen, müssen gut geglüht und vor dem Gebrauch mit

mehr als der doppelten Last geprüft werden, die sie später wirklich zu tragen haben. Das Aufbewahren der Drähte muß sie vor dem Verderben sichern und wenn sie an der Katze auf die Bühne herunterhängen, genau darauf Acht gegeben werden, daß sie sich nicht in einander verschlingen, zu welchem Zweck sie stets auseinander zu halten sind. Hat man sie vermittelst guter Karabinerhaken mit den Ringen des Flugkleides oder eines Decorationsstückes in Verbindung gebracht. so ist darauf zu achten, daß die Katze nicht eher in Bewegung gesetzt wird, als auf das bestimmte Zeichen; doch dürfen die Drähte auch nicht zu schlapp hängen. Das erste Anziehen des Zugtaues darf nicht ruckweise sondern muß stetig geschehen, eben so ist Vorsicht anzuwenden, wenn eine Person in der obern Maschine in das Fl. gehängt wird, daß beim Verlassen des Standpunktes kein Schleudern oder Schwingen erfolgt. Vortheilhaft wird es stets sein, wenn die Soffite vor der Flugbahn sehr tief hängt, damit Raum genug für die Bewegungen der Maschine vorhanden ist. Soll außer der graden Bewegung nach oben und nach den Seiten vielleicht noch eine kreisförmige (s. Bellerophonsflug) bewirkt werden, so wendet man eine runde hölzerne Scheibe von bedeutender Stärke an, die sich vermittelst einer an die untere Seite der Katze befestigten eisernen Welle um sich selbst dreht. An einem Punkte der äußern Peripherie dieser Scheibe wird der Kloben für die Drähte angebracht und diese dann beliebig gedreht. Gut ist es, wenn zwei Personen so fliegen, weil sonst ein Gegengewicht auf der gegenüberliegenden Stelle der Scheibe angebracht werden muß, damit sie sich grade um ihre Welle bewegt. (L. S.)

Flussgötter (Myth.), Söhne des Oceans und der Tethys, 3000 an der Zahl, von denen besonders als die berühmtesten genannt werden: Nilus, Alpheus, Eridanus, Mäander, Ister, Phasis, Achelous, Simois, Peneus und Scamander; ihre Namen entsprechen jeder Zeit denen der betreffenden Flüsse. Hörner kommen ihnen, wie allen Wassergöttern, als Symbol der Kraft zu, außerdem bildet man sie bärtig, das Haupt mit Schilf bekränzt, mit der linken auf einem sich ergießenden Wassergefäße gestützt ab. — Auch die Mythologie und Sage der germanischen Völker kennt bis auf unsre Zeit herab solche fabelhafte in Flüssen hausende Wesen, sowohl männliche, Nehhars, Neckars, als weibliche, Nihhus, Niches, Nixe (s. d.). (F. Tr.)

F moll (Mus.), eine der 24 Tonanarten unseres Systems. F. ist ihr Grundton, ihre Vorzeichnung 4 b, wodurch die Noten a, h, d und e in as, b, des und es verwandelt werden. Todesschmerz, Jammerstille, Verzweiflung und tiefe

Schwermuth sprechen aus F moll, wofür wir zum Beweise nur auf Florestans Kerkerarie im Fidelio hindeuten. (7.)

Fodor-Mainvielle (Teresa), geb. 1793 in Padua, erhielt von ihrem Vater, einem tüchtigen Pianisten und Componisten für sein Instrument, ihre musik. Bildung, debutirte mit glänzendem Erfolge auf mehreren Theatern Italiens und ging dann noch sehr jung nach Petersburg, wo sie sich einen großen Ruf als Sängerin erwarb. Bald kehrte sie nach Italien zurück, sang mit wahrem Furore auf fast allen großen Bühnen, kam 1823 zurück und feierte nun auch in Deutschland ihre Triumphe. — London und Paris waren alsdann Schauplätze ihres Wirkens und Glückes; in letzterer Stadt heirathete sie einen Herrn Mainvielle und verschwand bald nachher von der Bühne; erschien jedoch 1828 wieder in Neapel und auf andern ital. Theatern, ohne die frühern Erfolge wieder zu finden. So kurz die künstler. Laufbahn der F. war, so glänzend war sie und man nannte sie eine Zeitlang allgemein die erste dram. Sängerin Europas; mit der größten Biegsamkeit und Reinheit der Stimme verband sie den edelsten Vortrag und eine wahrhaft hinreißende Darstellung; auch in der komischen Oper zeigte sie die liebenswürdigste Laune und Anmuth. Außer ihren eigenen großen Verdiensten, hat sie der Bühne auch die Sontag zugeführt, die von ihr gebildet wurde und deren treffliches Muster sie war. (3.)

Föppel (Heinrich Anton), geb. zu Rosenberg im Fürstenthum Löwenstein-Wertheim, widmete sich von Jugend an der Musik, studierte bei Professor Lump in Rastadt Generalbaß und Orgelspiel, dann den Gesang bei Prof. Müller in Wertheim. Die Partie des Raphael in Haydn's Schöpfung, welche F. 1819 öffentlich sang, bestimmte ihn für die Künstlerlaufbahn; er trat in Mannheim als Sarastro, Pontifex Maximus in der Vestalin und Pasqual im Corsar aus Liebe mit ungemeinem Beifall auf und wurde in Folge dessen engagirt; da aber sein jugendlicher Eifer nicht Beschäftigung genug fand, nahm er ein Engagement in Freiburg, wo er sämmtliche erste Baßpartbien erhielt und zur vollkommnen Zufriedenheit ausführte. Von Freiburg ging er nach Cöln und Düsseldorf und dann nach Bremen; überall erzielte er durch seine schöne Stimme und seine täglich zunehmende Darstellungsgabe glänzende Erfolge. In Bremen lernten der Director Feige und Kapellmeister Spohr F. kennen und engagirten ihn für die Kasseler Hofbühne. Er trat 1825 als Berggeist in Spohrs Oper gl. Namens mit großem Beifall auf und hat sich seitdem die Liebe und Achtung des Publikums durch steten Fleiß, trefflichen Gesang und kunstgerechtes Spiel in hohem Grade erworben und erhalten. Von Kassel aus gastirte

F. in Hamburg, Berlin, Hannover, Bremen, Mannheim, Carlsruhe, überall mit dem entschiedensten Beifall. F. steht gegenwärtig im blühenden Mannesalter; er ist seit 1823 verheirathet mit Friederike Schilling, einer zu ihrer Zeit renommirten Schauspielerin; die Natur hat ihn mit einem glücklichen Aeußern und schöner Stimme ausgestattet; durch unausgesetztes Studium hat er sich einen hohen Grad von musik. Ausbildung und eine seltene Bühnengewandtheit angeeignet. F.s gelungenste Leistungen waren früher: die Figaro's, Faust, Don Juan, Tell, Templer, Wasserträger, Pizarro in Fidelio, Mahomed in der Belagerung von Corinth, Bertram in Robert der Teufel u. a.; seit 1839 trat er ins tiefe Baßfach über und Dandau in Jessonda, Marcel in den Hugenotten Cardinal in der Jüdin und Mephistopheles zeigen, daß F. auch in diesem Fache Ausgezeichnetes leisten kann. (L. D.)

Folie d'Espagne (Tanzk.), ein span. Nationaltanz, der dem Fandango nachgebildet ist, ohne ihm jedoch irgend wie an Reiz zu gleichen. Sein Charakter ist ernst und langsam, man könnte fast sagen steif und voll Grandezza. Die Melodie geht meist aus einer Moll-Tonart und bewegt sich im $\frac{3}{4}$ Takte. Der Tanz war sonst in Divertissements häufig, wurde aber nur von einem Tänzer ausgeführt.

Foltz (Hans), aus Worms gebürtig, Barbier zu Nürnberg, blühte in der 2. Hälfte des 15. Jahrh.s. Er gehörte zu der Brüderschaft der Meistersänger. Außer mehrern poetischen Erzählungen, bis jetzt nur in Handschriften zu lesen, schrieb er mehrere Schauspiele oder vielmehr sogenannte Fastnachtsspiele. In einem derselben dramatisirte er (1521) die burleske Erzählung von Salomo und Markolf. Die Titel der übrigen, von ihm verfaßten Schauspiele lauten: Ein deutsch wahrhaftig poetisch ystori, von wannen das heylig römisch reiche seinen ursprung erstlich hab (Nürnberg 1480). Die pehemisch irrung. (Ebd. 1483). Von einem puler. (Ebd. 1488). Ein hüpsch Faßnacht spil von einer gar peyrischen pawrn heyrat (Ebd. 1521.) u. a. m. Noch zu Anfange des 16. Jahrh.s wurden mehrere dieser Schauspiele wieder gedruckt, müssen daher fleißig gelesen worden sein. F. suchte die dram. Poesie, nach dem Geschmacke seines Zeitalters in Aufnahme zu bringen, und seine Bemühungen waren nicht ganz ohne Erfolg. Man muß ihm in dieser Hinsicht Gerechtigkeit widerfahren lassen, ohne mehr von ihm zu erwarten, als was ein Mann von beschränkter Bildung, unbekannt mit den dram. Kunstregeln, füglich leisten konnte. Vergl.: „Kaiser Maximilian und Albrecht Dürer in Nürnberg" von Dr. R. Marggraff (Nürnberg 1840.) (Dg.)

Foote (spr. Fuhte, Samuel), geb. zu Truro in Cornwall, studirte die Rechte, gerieth aber durch Ausschwei-

fungen in Dürftigkeit, entsagte dem Studium und folgte nun seiner unwiderstehlichen Neigung zum Theater. Als Othello betrat er die Bühne mit mäßigem Erfolge. Er erkannte auch bald, daß die Tragödie nicht für ihn passe und betrat daher einen neuen Weg, indem er 1727 ein kleines Theater in der Straße Haymarket (s. London), mit einem von ihm gedichteten Stücke: **The Diversions of the Morning**, eröffnete. Dieses Stück bestand aus lose aneinander gereiheten Scenen, in denen F. lebende Personen, deren lächerliches Benehmen Stadtgespräch war, so täuschend darstellte, daß man sie auf dem Theater zu sehen glaubte. Natürlich fand F. großen Widerstand von allen Seiten, ja man brachte es sogar dahin, daß sein Theater geschlossen wurde. F. half sich indessen dadurch, daß er Einladungskarten drucken ließ, und seine Freunde und Gönner zum Thee einlud. Diese Idee war so neu als glücklich, F. gab 40 Morgen hintereinander seine Theegesellschaften mit dem ungemessensten Beifall. 1748 brachte er ein ähnliches Stück: **An Auction of Pictures** auf die Bühne, und fuhr bis 1752 in solcher Art fort. Er würde sich Reichthümer dabei gesammelt haben, wenn er zu sparen gewußt hätte, so aber zwang ihn die Nothwendigkeit 1760 eine Gesellschaft Schausp. zu engagiren, mit der er von 1762 — 77 jedesmal im Sommer spielte, wenn die großen Wintertheater geschlossen hatten. 1776 brach er das Bein, und mußte in Folge dessen der Darstellung entsagen; doch brachte, bei dem Antheil, den der Hof an ihm nahm, dieses Unglück eine Licenz für sein Theater zuwege. Die letzten Jahre seines bewegten Lebens wurden durch die Anklage verbittert, die seine Feinde wegen eines „Lasters ohne Namen" gegen ihn erhoben. F. starb zu Dover 1777. Sein Charakter war nicht frei von Tadel, namentlich hat sein grausames Lächerlichmachen, selbst der geachtetsten Menschen, ihm manchen Vorwurf zugezogen. Seine 22 Stücke, meist Lustspiele und Possen, zeichnen sich weder durch Erfindung im Stoff noch durch elegante Ausführung aus, sprühen aber von Witz und Lebhaftigkeit. Zwar steht sein Name auch vor 5 Bänden kom. Schausp. aus dem Franz., die 1778 erschienen, doch hat er nur Eins von den darin befindlichen Stücken geschrieben. (L.)

Foertsch (Joh. Phil.), geb. 1652 zu Wertheim in Baden, studirte Medicin, widmete sich aber von Jugend auf mehr der Musik und erlangte durch Reisen zu diesem Zwecke in Deutschland, Frankreich und Holland eine sehr ausgebreitete Bildung. 1671 trat er in Hamburg als Tenorist in der Oper auf und zeigte sich auch bald nachher als Componist mit dem besten Erfolge. 1680 wurde er Hofcapellmeister in Schleßwig; als ihn aber bald nachher der Krieg

vertrieb, promovirte er in Kiel, prakticirte an mehrern Orten, wurde 1694 Hofrath und Leibmedicus des Bischofs von Eutin und 1705 des Bischofs von Lübeck, wo er um 1715 starb. F. dichtete und componirte die Opern Crösus, das unmögliche Ding, Eugenia, Polyeuct, Alexander in Sidon, Cimbria, Kain und Abel, Xerxes, Ancile Romans, Thalestris, Don Quixote u. m. a., die er zum Theil als Sänger mit aufführen half (war also ein Vorgänger von Dittersdorf und Lortzing). In seinen Compositionen paarte sich gründliche Kenntniß mit Geschmack und Lieblichkeit; auch als Sänger war er für seine Zeit sehr bedeutend. (3.)

Fordicien. Ein Fest der alten Römer im April, an welchem von jeder Curie eine trächtige Kuh geopfert wurde, um Fruchtbarkeit der Aecker und des Viehes zu erflehen. Am Abende des Festes bestreuten die Oberpriester im Theater das Volk mit Blumen und große Ritterspiele im Circus beschlossen das Fest. (F.)

Forlane (Tanzk) ein beliebter heiterer Tanz der Venetianer, besonders von den Gondeliers und Landleuten häufig getanzt. Das Tempo im $\frac{6}{8}$ Tacte ist rasch und lebhaft, die Musik ohne charakteristische Eigenthümlichkeit. (H.)

Form (Aesth. vom lat.). Aeußere Gestalt, Gestaltung, die Art und Weise, wie das Mannigfaltige eines ästhetisch-darstellbaren Stoffes zur Einheit verbunden wird und als Ganzes, als ein Kunstwerk, in welchem sich ästhetischer Inhalt und äußere Gestalt wechselseitig dnrchdringen und bedingen, zur Erscheinung kommt. F. ist die äußere Hülle der zu Grunde liegenden und darzustellenden Idee und darf mit dieser nicht in Widerspruch stehen, keine Eigenschaften besitzen, welche die Harmonie zwischen beiden stört oder aufhebt. Die F. soll sich dem Charakter des Stoffes, der Idee, welche sie einzuhüllen hat, genau anschließen, sie soll demnach charakteristisch, sie soll aber auch correct und schön sein, möglichst einfach, denn weder Charakter, noch Correctheit und Schönheit schließen die Einfachheit aus, die selbst in Kunstwerken, deren Charakter wir complicirt nennen möchten, nicht fehlen darf. Die Aesthetik kann hierüber indeß nur allgemeine Andeutungen geben, das wahre schöpferische Genie findet von selbst seinen richtigen Weg. Für die ausübende Kunst ist mit Allem, was man über den Begriff F. beibringen mag, wenig gewonnen. Daß man eine Tragödie nicht in munteren hüpfenden Daktylen schreibt, versteht sich von selbst; die wesentlicheren Eigenschaften der F. ergeben sich aus dem Inhalte, der Idee, die sie einzukleiden hat, wie aus der Auffassungsweise und Individualität des Künstlers. Nur spreche man z. B. da nicht von einer schönen vollendeten F., etwa eines dram. Kunstwerks, wo bloße Glätte und Schönheit des Verses

besticht, während der Inhalt vielleicht gerade etwas anderes, den dargestellten Zeitläufen und Personen angemessene charakteristische Rauhheit u. dergl. erfordert. Bei solchen innern Widersprüchen hört jede F. auf, das Prädicat der Schönheit zu verdienen, weil sie unzweckgemäß, unnatürlich ist und die geforderte Harmonie zwischen dem Darzustellenden und der Darstellung aufhebt. Die innere nothwendige Wahrheit bleibt Haupterforderniß. Ueber die höchste F. der ästhetischen Schönheit, die ideale F. s. Ideal, Idealistik u. s. w. (M.)

Forte (ital. Mus.), stark, als Bezeichnung daß eine einzelne Note oder eine ganze Stelle mit besonders starkem Tone vorgetragen werden soll. Sollen Stimmen oder Instrumente ihre ganze Kraft entfalten, so steht fortissimo. Das F. wird meist durch ein f, fortissimo durch ff angedeutet. (7)

Fortepiano oder Pianoforte s. Klavier.

Forti (Franz), geb. 1790 zu Wien, erhielt daselbst seine musik. Bildung und betrat die Bühne; ausgerüstet mit den trefflichsten Eigenschaften, reich an Simmmitteln, wie an Talent und männlicher Körperschönheit brach er sich bald glänzend Bahn und erfüllte Deutschland mit seinem Namen. Fast alle bedeutenden Theater waren Zeugen seines Triumphes und seine herrliche Baritonstimme ist Vielen unvergeßlich, sein Don Juan wurde in Spiel und Gesang der Prototyp für eine Schaar von Nachfolgern, von denen wenige ihn erreichten, keiner ihn übertraf. Seit einiger Zeit lebt F. von der Bühne zurückgezogen als Pensionair der k. k. Oper in Wien. (C. H. n.)

Fortuna (Myth.) griech. Tyche, die Göttin des Zufalls, des ungefähren Glücks in guter, wie in böser Bedeutung, eine Tochter des Oceanus. Sie ward in weiblicher Gestalt, eine Himmelskugel auf dem Kopfe, ein Füllhorn in der Hand abgebildet: doch noch gewöhnlicher mit doppelten Steuerrudern, deren eines den Glücksnachen bei gutem, das andere bei widrigem Winde lenkt. Andere Attribute sind ein Rad oder eine Kugel und die Binde vor den Augen als Zeichen des blinden Ungefährs; bald steht sie auf dem ersten, bald sitzt sie und hat jene Attribute neben sich. (F. Tr.)

Fortuna, ein Theater in London s. d. und Englisches Theater Band 3. pag. 160.

Fossan, kom. Tänzer in Paris, welcher das Springen auf der Bühne einführte und dessen Glück entschied. (H . . t.)

Fourniture (Theaterwes.) werden bei einigen Theatern die Spielgelder der Tänzer genannt, für welche indessen auch von den Empfängern Schuhe, Strümpfe, Handschuhe und von den Frauen auch Kopfputz, Schmuckgegenstände und dergl. gestellt werden müssen. Der Betrag dieser F. ist oft das Jahr hindurch sehr bedeutend und übersteigt bei den Fi-

guranten meistentheils die Höhe des eigentlichen Gehaltes. Da die Bühne zu oft die genannten Garderobengegenstände neu anfertigen lassen müßte und die Tänzer ihr Eigenthum mehr schonen, als was ihnen geliefert wird, so sind die F. sowohl für die Direction als für die Empfänger vortheilhaft. (L. S.)

Fouettez (Tanzk.) ein Tanzschritt, welcher sich auf verschiedene Art ausführen läßt und sehr gebräuchlich ist: Die großen F., welche Aplomb (s. d.) erheischen, werden ausgeführt, indem der Tänzer sich dreht, und ohne Drehung; die gestreckten F., welche ohne Biegung gemacht werden; die gestoßenen, doppelten und nach innen gemachten F. — Alle F. werden auf einem Fuße ausgeführt. (H..t.)

Fournier (Antoinette), geb. 1809 in Mainz, widmete sich früh dem Theater; nach längerm Wirken bei reisenden Gesellschaften erhielt sie 1828 eine Anstellung in Dresden, wo sich ihre Fähigkeiten schnell und glänzend entwickelten. Mißverhältnisse durch Rivalität entstanden veranlaßten schon 1829 einen Wechsel dieses Engagements; A. F. vertauschte dasselbe mit einem ähnlichen an der Hofbühne zu Berlin, wo sie eben so verdiente Anerkennung fand. Ein Gastspiel am Hofburgtheater in Wien hatte ein Engagement zu Folge, in welchem sie sich noch heute (Juli 1840) befindet, obschon sie sich vor einiger Zeit vermählte und nun den Namen Kräser-F. führt. Antoinette F. ist von reizender Persönlichkeit, voll Anmuth, Milde und Sanftmuth; ihr Organ ist wohlklingend, biegsam und schmelzend; ihr Talent ein überaus schönes und bestechendes. Sentimentale Rollen wie die Blinde im „Manuscript", Clementine u. s. w. sind ihr vorzüglichster Wirkungskreis und sie hat keine Rivalin in diesem Genre zu fürchten. (C. H. n.)

Foyer (franz.), eigentlich der Heerd; wird beim franz. Theater derjenige Saal oder das Zimmer genannt, in welchem sich das Publikum in den Zwischenacten (F. public), oder die Schausp. auf der Bühne (F. des artistes) versammeln. Das F. public des großen pariser Theaters besteht in einem eleganten Gesellschaftssaale, wo sich das Publikum der 1. Plätze versammelt, unterhält, Erfrischungen zu sich nimmt und die Darstellung oder Tagesneuigkeiten bespricht. Die Ausschmückung dieser Versammlungssäle ist oft übermaßen prächtig, z. B. das F. der großen Oper und des Renaissance-Theaters. Auch in London haben die großen Theater dergl. F.s, nur werden sie durch die geduldete Anwesenheit öffentlicher Dirnen entweiht. In den F.s herrscht in den Zwischenacten ein ungemein lebhaftes Treiben und die Stimmung des Publikums empfängt hier oft ihren Impuls. Einen glänzenden Anblick gewährt in London der öffentliche F. des Opernhauses: Man sieht hier nur die gewählteste Toilette

der Damen und die Männer in den elegantesten Ballanzügen. Der F. des artistes entspricht dem Conversationszimmer (s. d.) der deutschen Theater. Im Théâtre français ist es mit den lebensgroßen Oelbildern der berühmtesten Schausp. dieser Bühne geziert und sonst elegant und bequem eingerichtet. Der Zutritt ist nicht so unbedingt untersagt, als es in Deutschland der Fall zu sein pflegt; Dichter, Journalisten oder wer sonst in Beziehungen zur Bühne steht, finden sich hier ein, um durch Unterhaltung mit den Schausp.n sich zu vergnügen, die Angelegenheit des Theaters zu besprechen, oder auch nur die Zeit zu tödten. In Deutschland hat man bei einigen Theatern F. publics, es sind aber mehr Buffets und Conditoreien; die franz. Sitte der geselligen Unterhaltung in den Zwischenacten hat sich doch in Deutschland nie so ausbilden können als in Frankreich und England. (L. S.)

Frack (Gard.), ein Kleidungsstück (Rock) für Männer, der Name stammt aus England, wo man gewöhnliche Röcke von grobem Tuch so benannte. Der F. hat am Oberkörper die Form eines gewöhnlichen Rockes, ist aber unterhalb der Brust ausgeschnitten und 2 lange, mehr oder minder spitze Schöße hangen vom Rücken bis gegen die Kniebiegung herab. Im Anfange des 18. Jahrh.s entstand der F. in Frankreich dadurch, daß man die Schöße des Staatskleides zusammenschlug; gegenwärtig ist er ein unentbehrliches Kleidungsstück für den Ballanzug und die Ceremoniekleidung in fast ganz Europa. Der F. ist meist von Tuch, Farbe und kleine Modulationen im Schnitt werden durch die Mode bedingt. (B.)

Fränkischer Haken (Requis.), eine mittelalterliche Waffe, die aus einem kurzen Stabe mit einem Widerhaken bestand. Man suchte damit den Gegner das Schild zu entreißen, um Blößen zu erhalten. (B.)

Fränzl (Ferdinand), geb. zu Schwetzingen 1770, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, einem berühmten Violinvirtuosen, und wurde schon im 12. Jahre als Violinist im Orchester zu Mannheim angestellt. 1785 unternahm er mit seinem Vater eine Kunstreise durch Deutschland, Frankreich und Italien, auf welcher er als Virtuose sich produzirte, zugleich aber in Straßburg und später in Bologna seine Studien vollendete. 1792 trat er als Vorspieler in das Orchester zu Frankfurt a. M., machte jedoch bald wieder Kunstreisen nach England, Polen, Rußland u. s. w. bis er 1806 als Musikdirector nach München berufen wurde; bald nachher übernahm er die ganze Direction der deutschen Oper und führte sie bis 1824; 1825 wurde er zum Hof-Kapellmstr. ernannt, legte jedoch 1827 diese Stelle nieder und zog, nach einem mehrjährigen Aufenthalte in

Genf, nach Mannheim, wo er 1833 starb. Außer seinem großen Ruhme als Virtuose, hat sich F. auch um die Bühne mannigfache Verdienste erworben; seine Operetten: die Luftbälle, Adolph und Clara, Carlo Fioras, Hadrian Barbarossa, der Faßbinder u. s. w. sind gediegene und werthvolle Arbeiten, von denen es sehr zu bedauren ist, daß sie fast ganz vom Repertoir verschwunden sind. Ueberall, wo er weilte, hat er auf die Ausbildung des musik. Geschmackes großen und heilsamen Einfluß ausgeübt und die münchner Oper hatte ihre höchste Glanzepoche unter seiner Leitung. 3.

Fraise (franz. Gard.), ein weißer gekräuselter Halskragen für Damen.

Frame (Requis.), ein Wurfspieß der alten Deutschen mit einer schmalen, sehr scharfen Eisenspitze; in der Nähe wurde derselbe auch als Stoßwaffe gebraucht; daher hieß auch später der kurze Degen und der Dolch F. (B.)

Français (Théâtre f.) das eigentliche Nationaltheater Frankreichs (s. Paris).

Française (franz. Tanzk.) s. v. w. Contretanz (s. d.).

Franchetti, 1) (Fortunata gen. F. Walzel), s. Walzel. 2) (Louise), geb. zu Wien um 1815, widmete sich von Jugend auf der Musik und wurde von Aloisi zur Sängerin gebildet. 1831 deb. sie als Anna in der weißen Dame am Theater an der Wien mit dem besten Erfolge und wurde sofort Mitglied dieser Bühe; 1832 wurde sie am königst. Theater zu Berlin angestellt, ging von dort 1834 nach Bremen, wo sie 2 Jahre lang sehr beliebt war und gastirte während dem in Hamburg und Oldenburg mit großem Beifall. 1836 wurde sie nach beifälligem Gastspiele in Hanover engagirt, wo sie noch heute (Mai 1840) sehr beliebtes Mitglied ist. Von hier aus gastirte sie höchst erfolgreich in Leipzig, Magdeburg und Mannheim. Louise F. gehört zu den besten deutschen Soubretten, zu welchem Rollenfache sie durch Bildung, Talent und eine gewinnende Persönlichkeit am meisten geeignet ist; ernste Parthieen sagen ihr weniger zu, obschon sie auch darin mit Beifall gewirkt hat; ihre Stimme ist angenehm, rein und kräftig (selbst die Königin der Nacht vermag sie zu singen), ihre Coloratur klar und lieblich, ihre Schule eine ächt ital.; auch im Spiele ist sie lebendig und sehr gewandt. 3.

Franck, 1) (John Wolfgang) war um die Mitte des 17. Jahrh.s Arzt in Hamburg und zugleich einer der beliebtesten und tüchtigsten Componisten seiner Zeit. Von 1679—86 erschienen 14 Opern von ihm und machten großes Glück; da sie längst verschollen sind, führen wir die Titel nicht an. 1687 ging er nach Spanien, ob als Arzt oder Componist ist unbekannt, wurde dort Günstling des Königs

und fiel bald nachher als ein Opfer der Mißgunst. 2) (Gustav Ritter von), geb. 1807 zu Wien, studierte daselbst die Rechte, und erlangte 1829 in Padua die Doctorwürde. 1831 trat er in Militärdienste, und wurde noch in demselben Jahre Lieutenant. Er lebt gegenwärtig noch in Wien. Geistreiche Erfindung, gute Charakterzeichnung und ein lebhafter Dialog gereichen seinen dram. Arbeiten zur Empfehlung, die sich in den einzelnen Jahrgängen seines Taschenbuchs dram. Originalien, Leipzig 1836 u. f. J., und in seinen dram. Zeitbildern, ebend. 1836 befinden. Erwähnt zu werden verdienen: der Emporkömmling, die Patrizier, der Herr im Hause, das Forsthaus im Walde, Autorsqualen, die Sylvesternacht, die Gesandschaftsreise nach China u. a. m. Mehrere dieser Stücke, besonders seine Lustspiele wurden auf mehreren deutschen Bühnen mit Beifall gegeben. Seine Bearbeitungen ausländischer Originale, König Eduards Söhne, Leipzig 1834; Belisar, Wien 1836 u. a. m., verdienen das Lob großer Treue und einer geschickten und geistreichen Behandlung der Form. (Dg.)

Franke (Heinrich), geb. zu Baireuth 1807, folgte seinem Vater 1816 nach Weimar, wo dieser eine Anstellung als Hoftanz- und Fechtmeister gefunden hatte und betrat 1818 das dortige Theater, bei welchem er auch bis jetzt ununterbrochen geblieben ist, in kleinen Rollen. Nach und nach bildete er sich zu einem wackern, in allen Fächern brauchbaren Schausp. und Sänger heran. Rollen, wie Leporello, Basilio, Simeon, Papageno &c. und im Schauspiel besonders alte Bauern und Soldaten sind es, in denen er wahrhaft ausgezeichnet ist; auch in der Tragödie füllt er würdig seinen Platz aus, wobei ihm eine schöne Repräsentation zu Statten kommt. Seit 1829 hat er seines Vaters Stelle als Fechtmeister bei dem Pageninstitut und dem Gymnasium übernommen. Seit 1834 ist er bei dem weimarischen Hoftheater lebenslänglich engagirt. (C. H. n.)

Frankenberg (Franz), geb. zu Mattighofen im Oesterreichischen 1759, entwickelte schon in früher Jugend ein großes musik. Talent. Er wollte sich den Wissenschaften widmen, wurde aber auf Veranlassung Kaiser Joseph II. für die Bühne bestimmt, die er zu Wien 1779, als Tobys im Jahrmarkt betrat, 1784 ging er zu Bellomo nach Weimar, 1788 erhielt er einen Ruf nach Berlin, debutirte als Stößel im Apotheker und Doctor, gefiel ungemein, starb aber schon 1789. Seine Hauptrollen waren: Bartholo im Barbier von Sevilla, Dorist im Baum der Diana, Osmin in der Entführung &c. Er verdiente wegen seiner reinen Intonation, seines guten Tons und seines geschmackvollen Vortrages zu den ersten Sängern der deutschen Bühne

gerechnet zu werden. Als Mensch, ward er von Allen bedauert, die ihn in seinen bürgerlichen und häuslichen Verhältnissen sahen. Seiner Wittwe, einer geb. Castelli, die früher, obwohl ohne besondern Erfolg die Bühne — nie aber die berliner — betreten, wurde vom Könige eine Benefizvorstellung bewilligt, welche 600 Thaler eintrug. Aerzte und Apotheker kassirten ihr zum Besten die Krankheitskosten, und Director Döbbelin erließ ihr eine ansehnliche Schuld ihres Mannes. Die kleine Schrift: Leben und Charakter F.s, vor welcher sein Portrait, von Haas nach Krüger gestochen sich befindet, enthält seine nähern Lebensumstände. (Z. F.)

Frankfurt (Theaterstat.). Freie deutsche Stadt am Main, Sitz des Bundestages, mit 50,000 Einw. Das Theater in F. nahm, wie in so vielen andern Städten, seinen Anfang mit den Mysterien des Mittelalters, an die sich in der Folge die neuere Richtung des Hanswursts bereits frühzeitig anschloß, die in den Messen und bei den Kaiserwahlen Aufmunterung und Unterstützung fand. Der 30jährige Krieg wirkte auch hier hindernd ein, und erst in der Herbstmesse 1686 geschieht wieder eines Schauspiels Erwähnung, das — sonderbar genug — der damaligen Bühne sehr vorangeeilt erscheint: Magister Johann Veltheim gab nämlich Uebersetzungen von Corneille und Molière. Zu Anfang des 18. Jahrh.s gab eine ital. Operngesellschaft aus Metz Vorstellungen, die von dem breiten Schwulst und pomphaften Unsinn der Lohensteinschen Stücke verdrängt wurde. Dieser Richtung folgte, zur Feier der Krönung Karls VI., die Hakische Gesellschaft, unter der Direction einer Tochter des berühmten Elendssohn; man zeichnete sich in den Burlesken aus, in jenen niedrig-komischen Jahrmarktspossen, die nach den Planen des Théâtre italien in Paris aus dem Stegreife vorgetragen wurden. Diese Truppe soll nach zuverlässigen Zeichnissen die unerhörte Summe von 40,000 Thalern aus F. mitgenommen haben, und die auch als Schriftstellerin bekannte Veltheim, welche in den folgenden Messen mit ihr concurrirte, mußte der Hakin das Feld räumen und ihre Garderobe im Stiche lassen. — Um 1727 führte die Neuberin die f.er Bühne ihrer Zukunft weiter entgegen; sie wurde erst nach 15 Jahren durch die Staatsactionen Franz Gervaldos von Walderotti verdrängt, die, während Karl VII. längere Zeit in F. verweilte, gegeben wurden. Zu derselben Zeit spielten auch franz. Schausp. unter Gerard und Sevigny vor dem Kaiser. Indeß diese Richtung hielt nicht lange an, indem bereits bei der Wahl Franz I. die Neuberin wieder Vorstellungen gab. Diese reformirte Bühne veranlaßte 1750 Berathungen wegen eines Schauspielhauses, die erst nach 30jährigen Debat-

ten durch den unternehmenden Bürger patricischen Geschlechtes von Bienenthal gelöset wurden. Dieser erbaute ein Schauspielhaus im Junghof und vermiethete dasselbe an wandernde Truppen. Während der Krönungsfeierlichkeiten Josephs II. führten von Kurz und seine Gattin Therese eine nicht ungeübte Gesellschaft nach F. Bald darauf brachte die Sebastianische Gesellschaft die ersten Operetten. 1770 kam Marchand von Straßburg nach F. Diesem folgte die Seilersche Gesellschaft. Wenn jener Anstand und stete Anmuth in der Form feststellte, so begünstigte diese die ernstere Richtung, die von Lessing bis zu Schiller und Goethe die deutsche Bühne wie im Sturme über die Kinderjahre emportrug. — Das neue (jetzt noch bestehende) Schauspielhaus wurde gleich nach seiner Vollendung von einem f.r Bürger, Hofrath Tabor, in Pacht genommen, der sein Recht 7 Jahre darauf an die kurfürstliche Theaterverwaltung in Mainz abtrat. Während dieser Zeit und vor der Errichtung der stehenden Bühne gaben die Gesellschaften von Großmann, Böhm und Koberwein und Schröders Stiefvater Ackermann mit seiner geistvollen Tochter Charlotte in F. Vorstellungen. Erst gegen Ende des vor. Jahrh.s dachte man an eine stehende Bühne in F., die nun auch bald realisirt wurde. 60 der angesehensten Bürger, meist aus dem Handelsstande, schossen 33,000 Fl. zur ersten Einrichtung in der Weise zusammen, daß jeder Theilnehmer 550 Fl. einlegte. Schon die Gesellschaft von 1792 zählte bedeutende Mitglieder aus allen Gegenden Deutschlands. Da aber die kurfürstliche Theaterverwaltung in Mainz, die nur bei Gelegenheit etwaiger Krönungen, Festlichkeiten und der Messen in F. spielen ließ, noch in der Pacht des Schauspielhauses stand, so wurde mit dieser eine Uebereinkunft geschlossen, daß sie das f.er Schauspielhaus noch vor Ablauf der Pachtzeit den Actionairs überlassen wolle, wofern nicht eine Krönung stattfinde. Diese ereignete sich indeß noch im October desselben Jahres, nachdem Leopold II. unvermuthet gestorben war und die f.er Nationalbühne — die sich im gerechten Patriotismus diesen tönenden Namen beigelegt hatte — war während der desfallsigen Festlichkeiten auf eine breterne Bude verwiesen, während die Mainzer Gesellschaft im Schauspielhause Vorstellungen gab. In jener Bude spielten Iffland, der Komiker Lux und der alte Gern (später in Berlin) als Gäste, und die vorzüglichsten Mitglieder der damaligen Gesellschaft waren Bräckl, Prandt, Schmidt, von Cronstein, Amberg, Ellmenreich, Stenzsch, und die Damen Bräckl, Heinemann, Gensike, Boudet, Bötticher, Aschenbrenner, Kneusel, Langenthal (nachherige Gattin des Staatskanzlers von Harden-

berg). Im October fand die erste Vorstellung dieser Gesellschaft im Schauspielhause statt, indeß Custine, der mit den Neufranken schon Tags darauf der Stadt einen Besuch abstattete, führte sofort den Schluß der Bühne herbei; sie unterlag allen Wechselfällen des Krieges, und bei der Beschießung der Stadt 1796 trat allgemeine Zerrüttung ein, indem die bedeutendsten Mitglieder nun F. verließen. Bernard, aus Offenbach, wurde nun zur Leitung des Instituts berufen. Unter ihm nahm die Oper einen Aufschwung, wie bei keiner anderen Bühne jener Zeit. Cannabich war Musikdirector, seine Frau (nachherige Fürstin von Isenburg) erste Sängerin, Maurer, erster Bassist, Schlutz, erster Tenorist. Die Elite des Schauspiels bildeten Otto, Lux, Werdy, Dupré. Zu derselben Zeit wurde der Grund zu dem trefflichen Orchester gelegt, dessen sich F. noch erfreut. Die durch den Revolutionskrieg herbeigeführte Auflösung der Universität Mainz nöthigte viele Studenten, ausgezeichnete Dilettanten, sich der Kunst in die Arme zu werfen, indem sie als Musiker in das f.er Orchester eintraten. Während der Kriegsereignisse blieben die pecuniären Verpflichtungen keinen Tag in Rückstand, aber die Zuschüsse vermehrten sich bis 1805 von 550 Fl. auf 770 Fl., ein Erfolg, der schon Berathungen veranlaßte, die Entrepreise einem Privatmann zu überlassen, Berathungen, die übrigens durch einen von Bernard unterstützten Entwurf sistirt wurden. Diesem zufolge wurde die oberste artistische Leitung an Ihlée, der bis dahin als Theatersecretair und Bühnendichter fungirt hatte, und den Musikdirector Schmitt übertragen und der Schausp. Werdy (jetzt in Dresden) übernahm die Regie, während ein Ausschuß der Actionairs die Finanzen verwaltete. Die Befähigung, die Redlichkeit und der Eifer dieser Männer befestigte die ökonomische und artistische Position der Bühne binnen Kurzem. Als aber F. Hauptstadt des Großherzogthums gl. Namens wurde, wurde für die oberste artistische Leitung ein fürstl. Bevollmächtigter angestellt, und Ihlée und Schmitt traten wieder in ihr früheres Verhältniß zurück. — Seit 1813 wurde die Leitung des f.er Theaters verschiedenen Oberdirectionen anvertraut. Die Regie übernahm 1817 der verdienstvolle Schausp. Weidner und führte dieselbe mit Kraft und Einsicht mehrere Jahre. Dem Einflusse dieses Künstlers verdankt das recitirende Drama seinen Aufschwung, und mehrere bedeutende Engagements, namentlich das der berühmten Lindner fallen in diese Periode. 1818 übernahm Spohr die Leitung des Orchesters, räumte jedoch 1819 den mancherlei Vexationen, die ihm von Seiten einer Ignoranz entgegengesetzt wurden, der man nicht immer mit

Geradheit begegnen konnte, das Feld. Da Ihlée indeß alt geworden, wurde ihm Malß beigegeben in der Leitung des Geschäfts, der über seine Hochstudien: Geniewesen und Architektik, nicht die schönwissenschaftliche Literatur und die Kunst in der höheren Bedeutung des Worts versäumt hatte, und schon durch seinen Bürgercapitain — eine Dichtung, die, wenn auch auf localen Grund basirt, doch an Humor und Charakteristik literargeschichtliche Bedeutung hat — eine würdige auch von Goethe zugegebene Stellung unter den dram. Dichtern behaupten wird. 1821 übernahm Guhr die Leitung des Orchesters und erhob es schnell durch kräftige Leitung und geniale Inspiration zu einem der ersten in Deutschland. Nachdem 1827 vergebliche Berathungen zum Bau eines neuen Schauspielhauses stattgefunden hatten, beschränkte man sich darauf, das vorhandene, das freilich durch seine akustischen Vorzüge mit den besten Bühnen Deutschlands concurriren kann, zu restauriren und zu erweitern, eine Restauration die beinahe die Kosten eines neuen Baues absorbirte. 1831 wurde Grüner, bisher scenischer Director des Hoftheaters zu Darmstadt, zur Leitung der Bühne, als Intendant und mit unbeschränkter Vollmacht berufen. War derselbe auch mit bedeutenden Kenntnissen begabt, so fehlte ihm doch wissenschaftliche Befähigung und einfacher Kunstsinn. Somit konnte seine Leitung nur einseitige Resultate veranlassen, die hauptsächlich in einer glänzenden Außenseite der Oper bestanden, der auch zufällig bedeutende Gesangskräfte zu Statten kamen, während das Schauspiel ganz und gar von dem Intendanten vernachlässigt wurde. Grüner sah sich deßhalb genöthigt, 1836 sein Geschäftsverhältniß zu quittiren, und es trat von Neuem eine Oberdirection in der alten Weise — aus Actionairs gebildet — ein. Guhr und Malß leiteten das artistische Geschäft, Meck, versah die Regie mit Fleiß und Eifer. Da indeß die immer wiederkehrenden Deficits in der Einnahme hauptsächlich in dem Verhältniß einer Oberdirection gesucht wurden, die eigentlich in keinen artistischen Beziehungen zu der Bühne stand und selbst auf dem administrativen Terrain nicht umsichtig durch günstige Speculationen wirken konnte, so hat man im Mai 1839 die absolute Leitung der f.er Bühne Guhr, Malß und Meck auf eigne Gefahr übertragen. Es wurde nämlich mit denselben ein Vertrag auf 3 Jahre zur Leitung der Bühne abgeschlossen, kraft welches ihnen für das 1. Jahr ein Geldzuschuß von 24,000 Fl., für das 2. und 3. einer von 22,000 Fl., gegen eine Baarcaution von 12,000 Fl. zugestanden wurde. Wenn die genannten Directoren bereits in ihrer früheren Stellung den Actionairs eine Garantie ihrer artistischen Befähigung und ihres reinen Eifers geboten haben, so darf nunmehr auch

das Publikum auf sie die gegründete Hoffnung einer neuen Aera für die dram. Kunst in F. stützen. (E. B.)

Frankfurt a. d. Oder (Theaterstat.), Hautpstadt des gleichnamigen Regierungsbezirks in Preußen, mit bedeutendem Handel auf 3 Messen, starker Oderschifffahrt und über 22,000 Einw. Ein Theater hat F. schon seit geraumer Zeit; es wurde aus einer Kirche gebaut, was sich in der Form noch zeigt, und faßt 800—1000 Personen. Das Haus ist im Aeußern und Innern veraltet, unfreundlich und unzweckmäßig, doch soll 1840 der Bau eines neuen begonnen werden, zu dem der verstorbene König 15,000, die Stadt 20,000 Thaler bewilligte. Maschinerie und Beleuchtung sind dem Hause angemessen, die Garderobe und Decorationen dem jedesmaligen Director gehörig. Seit vielen Jahren schon spielt die Faller'sche Gesellschaft in F. und zwar zwei Mal jährlich; während und nach der Martini- und Laetaremesse; im Ganzen 4—5 Monate und alsdann 3—4 Mal wöchentlich. Die Abgaben betragen für jede Vorstellung 10 Thaler; ein befriedigendes Orchester ist vorhanden und nur den Musikdirector muß die Gesellschaft mitbringen. (R. B.)

Franz (Johann Christian), geb. zu Havelberg 1763, widmete sich zuerst der Theologie, dann aber ausschließlich der dram. Gesangskunst und debutirte 1787 zu Potsdam in der ital. Oper, ward Mitglied derselben, was vor ihm noch kein deutscher Sänger gewesen war, und 1791 zugleich auch des Nationaltheaters in Berlin, auf welchem er als Axur die Bühne betrat. F. verließ dies Theater nie wieder, und gehörte zu den ausgezeichnetsten Bassisten, die Deutschland jemals besaß. Seine Glanzparthien waren: Prospero in Reinhards Geisterinsel, Terkaleon in den neuen Arkadiern, Thoas in Glucks Iphigenia in Tauris, Axur, Doctor im Apotheker und Doctor, Oberpriester im Opferfest, Publius im Titus u. s. w. (Z. F.)

Franzen, Bänder oder Säume mit herabhängenden Fäden von Gold, Silber, Seide, Wolle, Kameelgarn, Zwirn &c., als verzierender Besatz an Mänteln, Kleidern, Decken, Vorhängen, Drapperieen u. s. w. F. mit ganz kurzen Fäden heißen Mollet, mit langen Fäden und mit Troddeln untermischt Crepines, mit gedrehten oder umgedrehten Fäden geschnittene F. — Gold- und Silberarbeiter, Posamentirer und Klöpplerinnen — besonders im sächsischen Erzgebirge — verfertigen dieselben und sie bilden einen nicht unbedeutenden Handelsartikel. Zur Verzierung des röm. Costums werden F. häufig gebraucht, früher wandte man sie auch am span. Costum an, doch sind Bouillons (s. d.) daran zweckmäßiger und geschmackvoller. (B.)

Franziskaner, ein berühmter und weit verbeiteter geist-

licher Orden, gestiftet 1208 vom h. Franz von Assisi. Armuth und Entsagung, stille Betrachtung und Verbreitung der Gelehrsamkeit war Zweck der Mönche; sie theilten sich im Laufe der Zeit in eine Menge von Unterabtheilungen und zählten im 18. Jahrh. an 120,000 Mitglieder. Die Kleidung war eine braungraue sackartige Kutte mit einem breiten Kragen, der sich auf dem Rücken zu einer Kapuze gestaltete, beim Ausgehen trugen sie noch einen kleinen Mantel, beides von grobem Tuch; Sandalen an den bloßen Füßen und einen knotigen Strick um den Leib. Der Kopf war glatt geschoren bis auf einen kleinen Haarkranz in der Mitte. — F.=Nonnen, s. Clarissinnen. (B. N.)

Französisches Theater (Gesch.). Die Geschichte des fr. Th.s theilt sich wie die des engl. in 4 scharfgesonderte Perioden; die erste reicht von dem bewiesenen Dasein von Possenspielern, und dergl. bis zur Entstehung der Mysterien, also von 750 bis 1400; die 2. Periode ist die der Mysterien und Moralités; sie erstreckt sich bis auf Jodelle den Gründer des regelmäßigen Dramas, also von 1400 — 1550; die 3. Periode umfaßt den ganzen Zeitraum von 1550 — 1814, in welchem das classische Drama entstand, sich entwickelte und die schönsten Blüthen trug; die 4. und letzte Periode endlich beginnt mit 1814, wo die romantische Schule sich dem Classicismus feindlich gegenüber stellte und der ganzen dram. Poesie eine andere Richtung zu geben drohte.—Schon unter den Königen alter Abstammung finden sich Possenreißer und Schausp. und ein Decret von Karlemann vom J. 789, welches denselben die Ausübung ihrer Kunst verbietet, ist das erste Document über das Dasein einer Art theatral. Vorstellungen in Frankreich. Welche Unterbrechungen alsdann Statt fanden, läßt sich nicht bestimmen; denn der nächste actenmäßige Beweis ist ein Mandat des Bischofs von Paris, Eudes de Sully, v. J. 1198, welches den Unfug verpönt, in den Kirchen Possen, welche „die entheiligendsten Albernheiten enthalten und mit unzüchtigen Liedern gemischt sind" darzustellen, die unter dem Namen Fêtes des fous bekannt geworden waren. Aber die Anstrengungen des Bischofs wie der theolog. Fakultät zu Paris, diese Vergnügungen gänzlich zu verdrängen, waren vergebens; eine Anzahl Dichter und Sänger aus den mittäglichen Provinzen, die Trouvères oder Troubadours, bemächtigten sich der einmal erwachten Volksneigung und nährten sie durch dram. Gedichte, die sie Chants, Chanterels, Pastorales und sogar Comédies nannten, und die sie selbst darstellten; diese Dichtungen zeichnen sich durch eine größere Regelmäßigkeit, den Wohlklang des Reimes und eine geistigere Behandlung des Stoffes vor den Fêtes des fous vortheilhaft aus; aber an

Unsittlichkeit können sie fast mit denselben wetteifern. Bald gründete sich ein eigener Verein von Dichtern, die sich comiques nannten, und gemeinschaftlich Stücke verfaßten und darstellten; ihre Namen sind: Arnaud de Tarascon, Faidit d'Avignon, Pierre de St. Remy, Ricard de Noves, Giraut de Bouruelle, Brunet, Usez, Parasols u. A. Auszeichnet war unter ihnen besonders Parasols, der sogar eine Tragödie dichtete, die er dem Papste widmete, und Bertrand de Pesars, der öffentlich Unterricht in der Dichtkunst ertheilte. Zu diesen Dichtern gesellten sich bald Chanteurs, die einfache Melodien zu den Liedern zu erfinden suchten und sie absangen; und Jongleurs, die den Gesang mit Instrumentalmusik begleiteten. Diese Gesellschaften blühten von 1130 bis gegen 1400; sie wurden von den Königen und den reichen Edelleuten unterstützt und erlangten einen solchen Ruf, daß selbst fremde Höfe sie suchten und an sich zogen. Ihre Darstellungen gaben sie meist in den Schlössern der Großen, doch auch auf öffentlichen Plätzen ohne alle weitere Vorrichtung, oder höchstens auf einem Brettergerüste, welches für das Bedürfniß des Augenblicks aufgeschlagen wurde. — Um 1400 (1385) wandte sich plötzlich die Meinung gegen die Troubadours und ihre Begleiter; man eiferte gegen ihre unsittlichen Gedichte und ihr eben so unsittliches Leben, sie waren bald eben so verachtet als früher geliebt, zerstreuten sich und wurden sogar förmlich verbannt. Bald aber rief man sie zurück; politische Verhältnisse machten es wünschenswerth, das Volk zu zerstreuen; man unterwarf Dichtung und Darstellung zwar einer strengen Aufsicht, pflegte sie aber sonst mit verschwenderischer Gunst, was selbst vom Hofe Ludwig des Heiligen geschah. Es bildeten sich neue Gesellschaften unter dem Namen Bateleurs, die körperliche Uebungen, gymnastische Künste mit Declamation und Gesang verbanden und bald eine gleiche Berühmtheit wie die frühern genossen. Unter den Dichtern dieser Epoche sind besonders Thibault Comte de Champagne u. Gaces Brule zu nennen. — Die günstige Aufnahme der Bateleurs erweckte mannigfache Nacheiferung und gab Veranlassung zum Entstehen der Mystères (s. Mysterien) mit denen die 2. Periode des fr. Th.s beginnt.

Pilger, die vom h. Grabe zurückkehrten, sangen an den Straßenecken von Paris ihre auf die Leidensgeschichte Christi bezüglichen Lieder und erfreuten sich dabei eines solchen Zulaufs, daß der Prevot v. Paris ihnen das Singen verbot. Aber ihre Lieder hatten solchen Anklang gefunden, daß einige fromme Bürger von Paris den Pilgern 1398 in dem nahen Flecken St. Maur ein Gebäude kauften, welches ausschließlich für ihre Productionen bestimmt war. Dieses war das 1. Theater von Paris und zugleich von ganz Frankreich; denn als das

Absingen der Lieder bald aufhörte, auf das Volk zu wirken und ein einträgliches Gewerbe zu sein, stellten die speculativen Pilger, die nun den Namen Confrères de la passion annahmen, den Inhalt mimisch dar und zogen dadurch das Volk auf eine so unerhörte Weise an, daß die Behörde besorgt wurde und 1398 diese Darstellungen, so wie alle aus der h. Geschichte genommenen, untersagte. — Die Confrères wandten sich an den Hof und nachdem Karl VI. selbst eine ihrer Vorstellungen gesehen und davon entzückt war, ertheilte er ihnen ein ausschließliches Privilegium, welches mehrere Jahrh.e dauerte. — 1442 zogen die Passionsbrüder sogar nach Paris, mietheten einen Saal und errichteten daselbst das Theater de la Trinité, in welchem sie bis 1539, wo das Theater zum Spital eingerichtet wurde, ihr Wesen trieben. — Ein sehr bedeutender Rival war den Passionsbrüdern indessen in den **Basochiens** (Clercs de la Bazoche) erwachsen; angeregt durch die Theilnahme des Volkes, hatten sich Schreiber der Parlaments-Advokaten zu einer Gesellschaft vereinigt und von Philipp dem Schönen die Erlaubniß erhalten, 3 Mal jährlich öffentlich Vorstellungen zu geben; denn sie hatten das ausschließliche Privilegium der Passionsbrüder dadurch umgangen, daß sie ihre Stücke Moralités nannten und die vollständige Gleichheit des Inhalts durch äußern Prunk (Züge, Ballets, u. s. w.) verbargen. Die Basochiens spielten anfangs öffentlich, wurden aber bald so beliebt, daß sie beständig in den Palästen der Großen spielten und ihre Vorstellungen bei keiner festlichen Gelegenheit fehlen durften. Sich den Reiz der Neuheit zu erhalten, erfanden sie eine Art Nachspiele, Parades genannt, profanen Inhalts, der zunächst den Stadtgeschichten entnommen war; auch diese fanden außerordentlichen Beifall, wurden aber bald so unzüchtig, daß, als mehrere gegen die Basochiens verhängte Strafen fruchtlos blieben, (so z. B. wurden sie durch ein Urtheil des Parlaments von 1440 zu 15 tägiger Einsperrung bei Wasser und Brod verdammt), ihnen 1470 ihre Darstellungen gänzlich untersagt wurden; Ludwig XII. aber gab ihnen nicht nur die Erlaubniß wieder, zu spielen was sie wollten, sondern ließ ihnen auch ein Theater, **Table de marbre** genannt, errichten. Die Unsittlichkeit nahm bald wieder überhand; Parlamentsbeschlüsse, die bei ewiger Gefängnißstrafe alle Satyre verboten, halfen nichts, eben so wenig eine 1538 angeordnete Censur; unter Masken (s. d.) versteckt, deren Einführung ihnen zugeschrieben werden muß, verspotteten die Basochiens alles Heilige, bis sie 1547 gänzlich aufgehoben wurden. Sie vereinigten sich theils mit den Passionsbrüdern, theils bildeten sie eigene neue Gesellschaften und zogen in den Provinzen umher; ihr Name

aber verschwindet aus der Geschichte. — Die Passionsbrüder hatten indessen in Ort und Art ihrer Vorstellungen manche Veränderung erfahren; 1540 — 43 spielten sie im **Hôtel de Flandre** und als sie auch dieses räumen mußten, brachten sie einen Theil des **Hôtel de Bourgogne** käuflich an sich und errichteten dort ihr Theater. Sich den Antheil des Publikums zu erhalten, mußten sie wie die **Basochiens** profane Stoffe zum Gegenstand ihrer Darstellungen machen. Sie verbanden sich zu diesem Zwecke mit einer 3. Gesellschaft, die seit Kurzem entstanden war; diese nannte sich **Enfans sans souci**, bestand meist aus Leuten von guter Familie, die ein tolles und unabhängiges Leben suchten; ihre Stücke, die nur einen profanen Inhalt hatten, hießen **Sottises** und ihr Vorsteher **Prince des sots**; ihr Zweck war alle Narren und Narrheiten, in welchem Stande sie auch sein mochten, zu geißeln; nach ihrer Vereinigung mit den Passionsbrüdern verschwindet auch ihr Name. Aber die Verstellungen der frommen Väter arteten nun auch in die allgemeine Unsittlichkeit aus; auch sie wurden verfolgt, bestraft, unter Aufsicht gestellt, und als Alles nichts half, untersagte ein Parlamentsbeschluß von 1548 ihnen die Darstellung von Mysterien u. der gl. und erlaubte ihnen blos weltliche, aber anständige Stücke zu geben; das hielten die Passionsbrüder unter ihrer Würde, sie lösten sich auf, vermietheten ihr Theater und behielten sich blos 2 Logen vor, wo sie jeder Vorstellung beiwohnen konnten; die Geistlichkeit aber, die vergebens das Schauspiel ganz zu unterdrücken strebte, brach jetzt mit demselben für ewige Zeiten und belegte sämtliche Schausp. mit dem Kirchenbann. (S. Excommunicirt. Bnd 3. pag. 213.) Bedeutende Persönlichkeiten als Dichter oder Schausp. erheben sich aus dieser 2. Periode nicht, höchstens ist der Advokat Pathelin, Mitglied der **Basochiens**, als Dichter zu nennen. Der Schauplatz erlitt allmählig die wesentlichsten Veränderungen; das Theater St. Maur war nur ein Saal ohne alle Vorrichtung; in den Theatern **de la Trinité** und **de l' hôtel de Flandre** war die Bühne erhöht und die Sitze der Zuschauer erhoben sich terrassenförmig bis zum äußersten Ende des Saals; die höchsten Sitzreihen hießen **Paradis**; das Theater **de l' hôtel de Bourgogne** hatte bereits eine der heutigen durchaus ähnliche Einrichtung; Decorationen kannte man dagegen nicht. Eine eigenthümliche Art des Abganges ist noch bemerkenswerth; wenn das Stück begann, so saßen sämmtliche Mitspielenden in einer Art offener Tragchaise, aus der sie aufstanden, wenn die Reihe an ihnen war und sich wieder niedersetzten, wenn sie abtraten. Auch die franz. Provinzialtheater entstanden in dieser Periode; Rouen, d' Angers und Metz waren die ersten Städte, die besondere Lokale

zur Aufführung von Mystères und Moralités errichteten und alle bedeutendern Städte des Reiches folgten bald nach. —

Die 3. Periode des fr. Th.s lehnt sich an Jodelle (1532 — 73); er war Mitglied einer Gesellschaft, die in den letzten Jahren entstanden war und sich Comédiens nannte; das Privilegium der Passionsbrüder hatte ihnen viel zu schaffen gemacht und erst nach langem Hader war es ihnen gelungen, in dem neuerrichteten Theater de collége de Rheims spielen zu dürfen; sie mußten dieses Theater bald mit dem de Boncourt, die Jodelle beide herstellte, vertauschen und wurden endlich durch Abmiethung des Hotel de Bourgogne von den Passionsbrüdern die priviligirte Truppe von Paris. Um mit den andern Gesellschaften concurriren zu können, hatte Jodelle eine neue Gattung Stücke eingeführt. Nach antiken Mustern schrieb er Tragödien, die den größten Anklang fanden und eine solche Umwälzung des Geschmacks hervorbrachten, daß man Jodelle als den Gründer des franz. Dramas betrachten kann, denn alle spätern Tragiker haben sein System nur verändern, nicht umwerfen können; letzteres hat erst in neuester Zeit die „romantische Schule" versucht. Unter Jodelle's Stücken sind besonders das Trauerspiel Cleopatra, das Lustspiel Eugenie und vor Allem seine Dido zu nennen. An ihn reihte sich das „franz. Siebengestirn," die Dichter Ronsard, de Bellay, Ant. de Baïf, P. de Phyard, Remi, Belleau und Jean Daurat, die alle Tragödien nach Seneca, der als höchstes Vorbild galt, lieferten. Andere Dichter, die fast sämmtlich ihnen nachahmten, waren: Robert Garnier (1534 — 90), der in seinen 8 Trauerspielen die regelmäßige Abwechslung des männlichen und weiblichen Reimes einführte: unter seinen Arbeiten sind die Jüdinnen und Bradamante ausgezeichnet; letzteres war die erste Tragicomödie (welchen Namen Garnier ebenfalls einführte) auf dem fr. Th.; die Charakterzeichnung ist bei Garnier bedeutender als bei Jodelle, doch überragt ihn letzterer an Gedankenreichthum und Poesie. — Lapeyrouse, dessen Medea besondere Erwähnung verdient. Gabriel Bounin oder Bounyn (1549 — 1600), der die erste Pastorale La sultane schrieb, die großen Beifall fand. Die Brüder Jean und Jaques de la Taille und Jaques Grevin. Außer diesen sind zu nennen Alexander Hardy (1560 — 1630) der 800 Stücke schrieb, von denen 41 gedruckt sind, und Jean de Rotrou (1609 — 50) ein Vorgänger Corneille's, der in seinen 36 Stücken besonders den moralischen Zweck der Bühne im Auge hatte und seinen Personen die trefflichsten Sittensprüche in den Mund legte. Eine Hinneigung zur Nachahmung span. Dramen ist bei den franz. Dramatikern bis auf Corneille's Cid, selbst noch späterhin, wahrzu-

nehmen. Oft nannte man nicht einmal den Urheber des Originals, wie es später auch mit vielen Kotzebue'schen Stücken geschehen ist. Rotrou's Stück: Wenzeslaus ist nach Francisco do Roxas; selbst Moliere benutzte span. Sujets; Thomas Corneille's Dramen sind bis auf wenige span. Ursprungs, auch Quinault's ältere Arbeiten, die Comödien und Tragicomödien, sind dem Span. entlehnt. — Ehe wir zu Corneille und Molière übergehen, müßen wir der äußern Gestaltung des fr. Th.s noch einen flüchtigen Blick widmen.

Nicht lange waren die Comédiens im ungestörten Besitz der theatral Alleinherrschaft; schon 1584 versuchte eine Schausp. Gesellschaft aus der Provinz einen Kampf mit den Priviligirten und erbaute ein neues Theater im Hôtel de Cluny; sie wurde indessen um so eher vertrieben, als sie selbst das Parlament unbesonnen angegriffen hatte. Auch ital. Schausp. Gelosi genannt, kamen um 1585 nach Frankreich, spielten in den Provinzen und in Blois selbst vor dem Könige, dem sie sehr gefielen. Unter seinem Schutze kamen sie nach Paris, errichteten 1588 das Theater de l' Hôtel de Bourbon und führten ein ganz neues Schauspiel: die Pantomimen ein, welche Neuigkeit außerordentliches Glück machte. Aber auch sie wurden bald vom Parlamente vertrieben, welches die priv. Schausp. in ihren Rechten schützte. Mächtiger wurde das Privilegium 1296 erschüttert, wo abermals fremde Schausp. zum Jahrmarkt nach Paris kamen, das Theater de la foire St. Germain errichteten und großen Zulauf hatten. Die Schausp. des Hôtel de Bourgogne verlangten die Aufhebung der Meßfreiheit und der Magistrat schloß das neue Theater. Aber das Volk nahm sich der Fremden an, es entstand ein Auflauf, man erstürmte das Hôtel de Bourgogne, mißhandelte die Schausp. und der geängstigte Magistrat ließ die Fremden spielen und erklärte das Privilegium während der Jahrmärkte für ungültig; eine Entscheidung von der höchsten Wichtigkeit, da nur durch sie bald nachher Molière Spielraum für sich und seine Gesellschaft gewann.

Hatte nun das franz. Drama durch Jodelle und seine Nachfolger eine bestimmte Form und Inhalt gewonnen, so waren doch die frühern Zustände sich nicht gänzlich entfernt und es hatte sich manches in die neue Gattung eingeschlichen, was nicht wohl damit verträglich schien. Hatte schon Garnier in seinem Bradamante einen romantischen Stoff behandelt, so geschah dies noch öfter von den Dichtern Mairet, Ryér, Calprénède, Scudery, Baro u. A. Der bessere Geschmack hatte sich indessen so entschieden der antiken Form zugewandt, das starre Festhalten an den falschverstandenen 3 Einheiten (s. Aristoteles) schien den Bevorzugten so unerläßlich, daß man Pierre Corneille (s. d.) mit Jubel als Vater und Wie-

derhersteller des Theaters begrüßte, als er sich von dem romantischen Elemente, welches noch in seinem besten Werke, im Cid vorhanden ist, losgesagt hatte. Thomas Corneille folgte streng der Richtung seines Bruders und theilte seine Triumphe. Geheiligt und gleichsam für die einzig kunstgerechte erklärt, wurde diese Form des Dramas durch Boileau's, eines wortgewandten aber geistlosen Dichters Art poétique, die bis zum Anfange dieses Jahrh.s als ewige Regel für den Geschmack galt. Ungleich höher wie Corneille steht Jean Racine (s. d.) der bei aller Anhänglichkeit an die starre Form mehr Freiheit des Geistes entwickelte und ein wahrhaftes, inniges Gefühl und tiefe Kenntniß des menschlichen, besonders des weiblichen Herzens zeigte. Hinsichtlich der edeln wohlklingenden Sprache hat ihn kein franz. Dichter übertroffen; auch hat keiner so gewandt wie er, den Ton des Hofes wiederzugeben gewußt. Ihm folgte Crebillon (s. d.), dessen schwülstige Tragödien nur in Folge eines Mangels besserer Neuigkeiten gefallen konnten. Weit freier und selbstständiger gestaltete sich das Lustspiel: Jean Baptist Poquélin, genannt Molière (s. d.) wurde für dasselbe Vorbild und Muster fur alle Zeiten. Er verschmähte die Mode gewordene Liebedienerei gegen den Hof und die Großen, geißelte die Mängel und Gebrechen der Zeit und der Menschen mit scharfer Satyre und bewegte sich auch in der Form mit angemessener Freiheit. Ihm folgte Regnard (1647 bis 1709) mit eben so viel Gewandtheit als Glück. — Brueys (s. d.) Palaprat, Dufresny, Dancourt (s. d.), Legrand (1673 bis 1728) der 34 höchst witzige Stücke schrieb und dabei ein guter Schausp. war Boursault, Lesage und Scarron, die besonders treffliche Schubladenstücke und Possen lieferten. — Die äußere Gestaltung des Theaters rang indessen auch mehr und mehr nach einer festern Begründung. Die Comédiens fanden bei der schwunghaften Entwickelung der dram. Poesie reichen Stoff zur Darstellung und diese schritt mehr und mehr zur höhern künstler. Bedeutung vor. Indessen währten die Kämpfe gegen ihr Privilegium fort, bis sie 1673 erlagen. 1600 errichtete eine Gesellschaft abermals ein Meßtheater im Marais und wandte zuerst vollständigere Decorationen und Maschinerien an, wodurch die Zuschauer mächtig angezogen wurden, so daß die Gesellschaft zu jeder Messe wiederkehrte. Flüchtige Erscheinungen waren: das Theater de la rue St. Michel, das Second théâtre au faubourg St. Germain und das Theater de la croix blanche, die 1632, 1635 und 1640, erstere von reisenden Gesellschaften, letzteres von Dilettanten errichtet wurden. Beim Theater de la croix blanche debutirte Molière und ging dann zu der Gesellschaft über, die im Theater du Marais spielte, deren Vorstand er wurde. Sein Ruf war indeß so bedeutend geworden, daß

er es 1658 wagte, die Erlaubniß zu erbitten, vor dem Könige spielen zu dürfen und sie erhielt. Zu diesem Zweck errichtete er das Theater au Louvre, wo er sich den Beifall des Königs in dem Grade erwarb, daß dieser ihm erlaubte abwechselnd mit einer ital. Gesellschaft, die sich vor Kurzem in Paris gegen einen Tribut an die Comédiens festgesetzt und das Theater du petit Bourbon (1658) errichtet hatte, zu spielen; als dieses Theater 1660 geräumt werden mußte, errichtete Molière das Theater du palais royal und seine Gesellschaft erhielt den Titel Troupe de Monsieur, wodurch sie mit den Comédiens, denen sie nur eine gewisse Abgabe zu entrichten hatte, in fast gleiche Rechte trat. So waren also 1660 drei stehende Theater in Paris. Auch span. Comödianten kamen 1660 nach Paris, wo Ludwig XIV. eben Maria Theresia geheirathet hatte, errichteten das Theater des comédiens espagnols und spielten mit dürftigem Erfolge bis 1672. Eine ephemere Erscheinung war das Theater de Mademoiselle, 1661 von einer Gesellschaft errichtet, die der Mad. de Montpensier auf der Reise gefallen hatte und sich ihrer Protection erfreute; wichtiger dagegen war das Theater du Dauphin, errichtet 1662, wo der junge Baron zuerst seine glänzenden Erfolge feierte und das ein 4. stehendes Theater zu werden drohte. Der König errichtete 1671 das Theater des Tuileries zu seinem Privatvergnügen, Lully schuf die franz. Oper, wozu ihm das Molière'sche Theater im Palais royal eingeräumt wurde; dagegen errichtete Molières Wittwe 1673 das Theater de la rue Mazarine, welches in Decorationen und Maschinerie so vollkommen eingerichtet wurde, daß es alle bisherigen Theater übertraf. Auf Befehl des Königs vereinigten sich in dems. Jahre die Comédiens mit der Molière'schen Gesellschaft und alle führten von nun an den Titel: königl. Schauspieler. Das Kindertheater des Bamboches entstand ebenfalls 1677; die wichtigste Erscheinung aber war die Errichtung des Theaters de la comédie française, welches 1698 eröffnet wurde; dieses Theater wurde unmittelbar vom Könige selbst errichtet und zwar mit einem Kostenaufwande von fast 200,000 Fr.; wurde dann den k. Schausp.n als Eigenthum überwiesen und ihnen aufgegeben, die Summe allmälig abzutragen. — Auch in den Provinzen, die stets nur die Hauptstadt nachahmten, brachte dieses Jahrh. eine Menge Theater hervor, die theils aus den ehemaligen Schaubühnen der Mystères umgeschaffen, theils neu errichtet wurden. Während sich indessen die Einrichtung der Theater vervollkommnete, entfernte sich das Costum von aller Wahrheit und Natur; alle Helden des Alterthums erschienen in der Tracht des franz. Hofes mit Perrücke und Degen; daneben war das allegor. Costum und zwar bis zur lächerlichsten Uebertreibung

allgemein. Molière sowohl als einige der bessern Schausp. versuchten vergebens eine Verbesserung; erst am Ende des folgenden Jahrh.s gelang es Talma, diesen Mißbrauch auszurotten.

Auch mehrere berühmte Darsteller hat das 17. Jahrh. aufzuweisen; im Anfange desselben wurden die Schausp. Jacquemin Jadot und Bertrand Hardoum (Guillot Gorju) (1600 bis 1650) Schöpfer von Rollenfächern, die lange sich erhalten; Hamosche hatte großen Ruf, Claude Joffrin unter dem Namen Jodelet (1610 bis 1660) war dauernd Liebling des Publikums und die Dichter schrieben ihre Stücke für ihn; Molière war selbst ein trefflicher Darsteller und an seinem Theater wurden Baron, Beaubourg (s. d.), Hubert, (1611 bis 1668) besonders als Darsteller von Frauenrollen berühmt; Lenoir la Thorillière, der bis 1679 Könige u. dergl. mit großer Auszeichnung spielte und auch eine gelungene Tragödie: Marc Antoine schrieb, gab dem franz. Th. eine ganze Generation trefflicher Darsteller: sein Sohn Pierre erbte den Ruhm des Vaters und erhielt ihn ungeschmälert, seine Töchter Louise und Therese waren sehr beliebt und wurden später die Gattinen Barons und Dancourts (s. d.); mit ihnen wetteiferte Maria Champmesle; Zacharie Montfleury (1600 bis 1667) gab alle Vortheile seiner edeln Geburt und alle Anerbietungen des Hofes auf, um auf der Bühne zu glänzen; sein Sohn Jacob trat in seine Fußtapfen, während sein 2. Sohn Antoine die Bühne mit Stücken nach span. Mustern bereicherte. Raimond Poison (1630 bis 1690) glänzte in der Rolle des Crispin, die er erfunden, und war ebenfalls Vater mehrerer bedeutenden Darsteller u. s. w.

Bei dem stabilen Charakter, den die franz. dram. Poesie angenommen, ist es natürlich, daß bis zu einem neuen Umschwunge des Geschmackes wenig bedeutende Erscheinungen vorkommen konnten. Und wirklich ist das 18. Jahrh. an dram. Dichtern zwar nicht arm, aber alle schreiten in dem vorhandenen Gleise gemächlich fort. So großen Einfluß auch Voltaire (s. d.) auf die Literatur und die ganze Geistesrichtung seines Vaterlandes hatte, seine Tragödien haben die dram. Poesie durchaus nicht fortgerückt und bewegen sich sämmtlich in den engen Grenzen der mißverstandenen Einheiten, ohne auch nur in sprachlicher Beziehung die Grenze im Geringsten zu erweitern. Der Versuch, eine andere Dramaturgie zu schaffen mißlang und selbst Shakspeares Meisterwerke, mit denen Ducis (s. d.) seine Nation bekannt machte, scheiterten an der Behäbigkeit, mit der man sich in die steifen Formen eingewohnt hatte. So sind denn die folgenden Dichter stets mehr oder weniger Nachahmer der vorhandenen Muster; in der Tragödie sind zu nennen: Dubelloy

(1727 bis 1775) der mittelalterliche Stoffe behandelte, die jedoch in der beliebten Form mehr komisch als tragisch erscheinen; Lamotte (1674 bis 1731) der 7 Tragödien, 14 Lustspiele und eine Menge Opern schrieb, die letztern sind seine besten Productionen; Grange (1676 bis 1758) ein Vielschreiber, der indessen auf der Bühne Glück machte; Laharpe (1739 — 89) dessen Drama: Melanie besonders einen dauernden Werth hat, er schrieb außerdem 8 Tragödien; Maria Lemière (1733 — 93) war Crebillons Nachahmerin; Chateaubrun (17* — 75) war als Nachbildner der antiken Tragödie der bedeutendste und glücklichste. Im Lustspiele erlangte Marivaux (1688 — 1763) einen unverdienten Ruf, da seine Breite und Manier die Komik des Lustspiels gar nicht aufkommen ließ. Collé (s. d.) hatte mehr Fond und Talent zum Lustspieldichter, aber er suchte seine Erfolge nur in einer übermäßigen Frivolität. Lesage (1667 — 1747) lieferte 33 Lustspiele und komische Opern; Grant (1709 — 77) gab außer einem frostigen Trauerspiele 2 sehr gelungene Lustspiele; Pannard, (1690 — 1764) der über 80 Stücke schrieb, die sich durch trefflich gehaltene Charaktere und einen sehr eleganten Styl auszeichnen. Ein Mittelding zwischen Tragödie und Lustspiel, das sogenannte Drama, brach sich in diesem Jahrh. Bahn; Diderot (1712 — 84) einer der am tiefsten in's Leben eingreifenden Gelehrten dieses Jahrh.s, war der Schöpfer dieser Gattung; von seinen Dramen sind besonders le fils naturel und le père de famille (beide von Lessing übersetzt) zu nennen; ihm folgten Destouches (s. d.) und Lachaussée; auch Marmontel (1722 — 1800) schrieb in diesem Genre und zwar mit großem Erfolge; doch lieferte er auch mehrere tüchtige Tragödien. Außer diesen sind noch bemerkenswerth Beauchamp, Beaumarchais, Carmontel, (1717 — 1806) der eigentliche Schöpfer der Proverbes dramatiques, Dorvigny, Blanc, Beffroy, Favart, Collin d'Harleville und Bursay (s. d. Art.). Auch die Oper, die wie wir gesehen am Ende des vor. Jahrh.s entstand, beschäftigte mehrere Dichter; dahin gehören zuerst Quinault (1638 — 88), Poisinet, Lafont, Vadé, Favart, Sedain u. A. mehr.

Die franz. Revolution, so tief eingreifend sie in alle Verhältnisse des Lebens, der Wissenschaft und Kunst war, hatte auf die dram. Dichtkunst auffallend wenig Einfluß und eine Umgestaltung erfolgte erst in der folgenden, 1814 beginnenden Periode; Corneille's und Racine's Form und Art erhielten sich noch in der Meinung der Mehrzahl als das Vollkommenste dieser Gattung und kaum räumte man dem altgriech. Theater einen Anspruch auf gleiche oder ähnliche Vortrefflichkeit ein. Nur die ausländische Dichtkunst und besonders Shakspeare, Schiller und Goethe brachen sich gegen

Ende des Jahrh.s leichter Bahn, und durch sie angeregt, versuchten einige Dichter eine Umgestaltung des Dramas; doch beschränkten sich ihre Reformversuche meist auf die Wahl romantischer Stoffe, die sich in der starren Form nur barrock ausnahmen. Als Dichter dieser Zeit sind zu nennen: Laharpe (1740 — 1803) Verf. der Melanie, Vincent Arnault, (1766 bis 1834) dessen Marius à Minturnes große Schönheiten und einen didaktisch-moralisch-politischen Zweck hat; Avrigny (1760 bis 1830) bekannt durch eine im Rhetorischen meisterhafte Jeanne d'Arc en Rouen, Legouvée, Renouard u. m. A. deren Arbeiten mehr oder weniger politischen Charakter haben, der über ihre Bedeutung und Dauer entschied. Der bekannteste unter diesen politischen zum Theil republikanischen Dichtern ist wohl M. J. Chénier (1764 bis 1811), welcher von der Tragödie behauptete: sie sei philosophischer als die Geschichte. Sein Tiberius ist besonders beachtenswerth, ganz klassisch, das vielleicht ausgezeichnetste Drama seit 40 Jahren; dagegen ist sein Philipp II. nach Schiller und Alfieri gänzlich mißlungen. Im Ausdrucke finden sich bei ihm schon einzelne Anklänge an den Romanticismus.

Außerordentlich reich ist das 18. Jahrh. an bedeutenden und wahrhaft großen Darstellern. Wir haben im Verlaufe dieses Werkes die Schausp. Armand, Sophie Arnault, Barroyer, Bellecour, Brizart, Chassé, Hippolyte Clairon, Louise Contat, Desessart, Dufresne, Dugazon, Dumenil, Favart, Fleury u. A. bereits besprochen und verweisen daher auf diese Art. — Zu ihnen gesellen sich noch: Ponteuil (1674 — 1718), einer der bedeutendsten Schausp. seiner Zeit; Jeanne Catherine Gaussin (1711 — 67), eine treffliche Liebhaberin in der Comödie; Lenoce (1701 — 61), der auch beifallswürdige Stücke geschrieben; Adrienne Lecouvreur (1695 — 1730), die der Mode gewordenen hohlen und bombamstischen Declamation Einfachheit und Natürlichkeit mit siegender Kraft entgegensetzte; Marc Antoine Legrand (1683 — 1739), ein trefflicher Komiker, der auch 39 Stücke schrieb; dessen Sohn Louis Legrand, bis 1758 berühmt in Königs- und Mantelrollen; der treffliche Lekain (s. d.), der Komiker Preville (1726 — 99), den Garrick den ersten komischen Schausp. der Welt nennt; Adelaide Olivier (1765 — 87) ihres seltenen, leider nicht ganz entwickelten Talents und ihrer blendenden Schönheit wegen berühmt; Dlle. Sainval (1750 — 85) eine sehr häßliche, aber höchst geistreiche und graziöse Künstlerin; Mad. Vestris (1750—1804), eine geborne Heroine, und endlich Talma (s. d.) einer der größten Schausp. aller Zeiten, dem auch gelang, was so viele seiner Collegen vergebens versucht: das naturwidrige Costum durch ein natürliches zu ersetzen und der in jeder Beziehung den größten Einfluß auf die Richtung

und Gestaltung des Theaters hatte. Ueber die letztere s. für dieses Jahrh. und die folgende Periode den Art. Paris.

Mit der Entstehung der romantischen Schule beginnt die 4. und letzte Periode des franz. Th.s Hatte die Revolution schon Aenderungen in der Wahl des Stoffes hervorgebracht, die unter dem Kaiserreiche sich fortbildeten, so trat mit der Restauration eine gänzliche Umwälzung in de Form des Dramas ein. Die systematische Opposition der Jugend gegen die zurückgeführten Bourbons suchte und that überall das, was dem Hofe nicht gefiel; da nun dieser das classische Drama protegirte und ihm die Alleinherrschaft wieder zu erringen trachtete, warf sich jede jugendliche Kraft auf die entgegengesetzte Seite. Man begann damit, die Dramen Shakspeares, Schillers, Goethes rc. schön zu finden, sorgfältiger als bisher zu bearbeiten und auf die Bühne zu bringen, und warf sich dann auf neue Schöpfungen, die sich in der Form den obigen Werken weit mehr näherten, als Boileau's Art poétique entsprachen. Das Stichwort der neuen Richtung war auch bald gefunden: man nannte Alles, was dem bisher Gültigen entgegentrat „romantisch“ und vereinigte so alles Oppositionselement bon gré mal gré in Eine Schule. Wie aber jede Opposition, wenn sie wahrhaft systematisch ist, ausartet und ausarten muß, so auch diese. Die romantische Schule übertrieb, sie übersprang mit den steifen veralteten Formen auch die nothwendigen Gesetze der Aesthetik, schaffte mit dem widerlichen Ceremoniell auch die Würde ab und wollte die Unnatur der geschniegelten stereotypen Charaktere durch die Unnatur einer wilden formlosen Leidenschaftlichkeit ersetzen. Auch mußte sie sich die Collegenschaft des neu entstandenen Melodramas (s. d.) gefallen lassen, welches durch die Aufstellung der widerlichsten Gebrechen und scheußlichsten Laster, durch Wahnsinn, Blut, Mord und Ueberladungen jeder Art auf die untersten Classen des Volkes zu wirken suchte. So entstand ein Kampf zwischen den Classikern und Romantikern, den die jeder Opposition geneigte öffentliche Meinung zu Gunsten der letztern entschied; die Classiker beschleunigten ihre Niederlage durch die Heftigkeit, womit sie den Kampf führten und die so weit ging, daß sie sich lächerlich machten; das schlimmste Schicksal, welches eine Partei sich — namentlich in Frankreich — bereiten kann. Als hitzigste Streiter für die Sache des classischen Drama's zeichneten sich Jouy, Lemercier (s. d.), Verf. einer guten Tragödie Agamennon, und Baour-Lormian (s. d.) aus, der in seiner Lärmkanone (Canon d'alarme) die Classiker mit braven Leuten, die Romantiker mit Hallunken für synonym erklärt. Die höhere Kritik kann sich noch für keine von beiden Schulen entscheiden, da beide ihr gleich gerechte

Veranlassung zum Tadel geben, sie auch die romantische als noch im Entwickelungsprozesse begriffen betrachten muß. Der Kampf zwischen beiden Schulen hat erst in der neusten Zeit wieder begonnen, indem die hinreißende Darstellungsart der genialen Rachel dem classischen Drama zahlreiche neue Anhänger gewonnen hat. So muß es denn einem künftigen Geschichtschreiber überlassen bleiben, das Resultat des noch unentschiedenen Kampfes als historisches Factum anzuerkennen.

Auf die Bestrebungen in der Poesie sowohl als in der Darstellung hatte dieser Kampf den günstigsten Einfluß, indem jede Partei alle Kräfte anstrengte, um die andere zu überbieten. Die Classiker waren zwar meist auf den vorhandenen Fond dram. Werke hingewiesen, denn sie hatten als Dichter nur Delavigne (s. d.), bezeichnend der Dichter der Bourgeoisie genannt, aufzuweisen, der nicht geeignet war, ihrer Sache den Sieg zu verschaffen. Auch Viennet kann wegen seines Trauerspiels Clovis noch zu ihnen gezählt werden, ferner Liadières, welcher mit richtigem Gefühl Stoffe aus der neuern Zeit bearbeitete (Conradin 1820, Jean sans peur 1821, Jane Shore 1824) und 1829 eine Bearbeitung des schillerschen Wallenstein brachte, worin das Original schrecklich gemißhandelt ist; endlich Jouy, der Verf. bekannter Operntexte, der sich indessen durch seine Tragödien Belisar und Sylla weniger auszeichnete, als durch die Heftigkeit, mit der er die Romantiker bekämpfte. Den Uebergang von der classischen zur romantischen Schule bilden Soumet und Lemercier. Jener lehnt sich an Racine, oder an Schiller an, schreibt gute Verse und verdarb Schillers Don Carlos in seiner Elisabeth de France (1828). Auch Pierre Lebrun versuchte sich im Trauerspiele und gab von Schillers Maria Stuart eine sehr lobenswerthe Uebertragung. Unter den entschiedenen Romantikern sind zuerst Alexander Dumas und Victor Hugo (s. d.) zu nennen; Vitet, der historische Scenen mit großer Geschicklichkeit behandelt, lieferte in Les barricades und Les états de Blois treffliche Werke; Merimée, der sich daran erfreut, das Publikum zu mysticiren, indem er seine Arbeiten für Uebersetzungen ausgiebt, ebenfalls im Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole (1815); Fougeray, ein Pseudonyme unter welchem Dittmer und Cavé sich verbergen, und Leclerc in den Soirées de Neuilly und Proverbes dramatiques leisteten manches Bedeutende. Alfred v. Vigny, der auch achtenswerthe Originalarbeiten lieferte, und Emile Deschamps sind besonders als treffliche Uebersetzer bemerkenswerth. Auch Brifaut und Desmoustier (s. d.) gehören hierher. Die Republikaner Cavaignac und Thouret gaben mehrere beifallswürdige Stücke im Sinne ihrer Partei. — Das Lustspiel, welches in dem schwebenden Kampfe

wenig betheiligt war, ging indessen erfreulich fort; Cailliava erndtete für seine **Ménechmes grecs** und **Le tuteur dupe** entschiedenen Beifall; Loujon gab Comödien und kom. Opern, von denen die letztern den Vorzug verdienen; Laya, Neufchateau, Andrieux und Picard sind glückliche Lustspieldichter; A. Duval schrieb zugleich auch Rührstücke und einen Tasso, worin der goethische benutzt ist; der unerschöpfliche Scribe (s. d.) und seine Genossen Merville, Gossé, Mozére, Maurieu, Alhoy, Theodore und Antoine Année, Etienne Arago, Carmouche, Melesville, Théaulon, Hestienne, St. Hilaire, Brazier, Mad. Ancelot, Bonjour, Leon Halévy, d'Epagny, Bayard u. v. A. arbeiten für das niebefriedigte Bedürfniß des Tages und liefern alle Arten der Poesie mit gleicher Leichtigkeit und Leichtfertigkeit. Die Stücke dieser Dichter finden sich meist in den Sammlungen: **Le magazin théâtrale**, **La France dramatique du 19. siecle**, **Chronique des petits théâtres de Paris par Brazier** und **Les comédiens francais par Edouard Foucaud.**

Unter den Darstellern dieser Periode glänzt vor allen Talma, der zum großen Nachtheile der classischen Schule nur den Beginn der Periode erlebte; dann die ewig junge Mars und ihre mächtige Rivalin die St. Georges (s. d. Art.); ferner Emilie Leverd, die ebenfalls mit der Mars in die Schranken zu treten wagte; der treffliche Komiker Potier und Samson, der mit Glück in seine Fußtapfen trat, aber feiner und geistiger spielt; Friedrich Lemaitre, einer der größten franz. Schausp. der Gegenwart; Tiercelin, ein großer Komiker und größerer Sonderling, der 1837 starb; dann Lepeintre, Monrose, Odry, Alcide Tousez, Achard, Vernet und die von uns bereits genannten Baptiste, Therese Bourgoin, Anais Aubert, Arnal, Dazincourt, Boccage, Mad. Dorval, Bouffé, Dlle. Duchenois, die herrliche Dejazet, Hortense Balthazar, Bardau, Beauvalet u. v. A. endlich die Alles verdunkelnde Rachel (s. d.). Vergl. **Parfaict, Histoire du théâtre français. Chanois, Recherche sur les théâtres de toutes les nations, Paris 1790 — 1802. Beauchamp, Recherches sur les théâtres de France, Paris 1726, 3 Vol. — Histoire du théâtre français. Amsterdam 1725, 2 Vol. — Histoire de l'ancien théâtre italien à Paris. 1753, 1 Vol. — Histoire du théâtre de l' opéra en France. Paris 1753, 1 Vol. — Gallerie historique des acteurs du théâtre français par Lemazurier. Paris 1810, 2 Vol. — Riccoboni, reflexions historiques et critiques. Paris 1730. Lesage et d'Ornevals, les théâtres de la foire, Paris 1721, 10 Vols. Etienne, Histoire du théâtre français depuis le commencement de la révolution etc. (1802). Villemain, Cours de littérature française, Paris 1833 ff. Ch. Maguin, les origines du théâtre moderne, Paris 1838.** Die zahlreichen Memoiren fast aller großen Schausp. **Talma, Réflexions sur**

Lekain et sur l'art théâtrale; Humboldts Aufsatz über das fr. Th. in den Propyläen B. 3. Chezy, Leben und Kunst in Paris, Band 2. Mager, Geschichte der französischen Nationalliteratur (Berlin). Briefe eines Verstorbenen. Beurmann, Brüssel und Paris. Jerrmann, Paris, Fragmente aus meinem Theaterleben. Ed. Devrient, Briefe aus Paris. Fr. v. Raumer, desgl. u. v. A. Außerdem die Art. Claque, Comité, Compère, Convenienz, Devise, Droits d'auteurs, Gilles, Jocrisse, Moralités, Mystères, Père noble, Sociétaire, Tantième, u. v. a. die sich auf das Wesen des franz. Th.s beziehen. (R. B.)

Franzperlen. Unächte Perlen, entweder von Glas und mit Wachs ausgefüllt, oder von Perlmutter, Perlsaamen und Muschelschaalen. Die gedruckten F. sind den ächten am ähnlichsten. (B.)

Fraterniren (Techn.), s. Alterniren.

Franconi (Théatre de), Name des Theaters du cirque olympique, von seinem Besitzer F. so genannt, in Paris (s. d.).

Fraus (Myth), die Göttin des Betrugs, eine Tochter des Erebus und der Nacht; sie wohnte im Cocytus und ragte nur mit dem Kopfe aus den schwarzen Fluthen hervor. Man stellte sie dar als eine kleine häßliche Figur, mit einem Menschenkopf und einem buntgefleckten Schlangenleibe, der in einem Skorpionenschwanze endete. (F. Tr.)

Frechheit (Alleg.), ein in der alten Schicksalstheorie häufig vorkommender Begriff, der aber mehr in seinen Gegensätzen, den jeden Uebermuth strafenden Gottheiten, als in eignen Personificationen zur Darstellung kommt; daher die Alten unaufhörlich von der Hybris reden; denn aus ihr entsteht die Are (s. d.), die Schuld. — Die F. in geschlechtlichen Beziehungen findet ihren Ausdruck in der Zügellosigkeit der Bacchantinnen und in der Lüsternheit der Satyren (s. d.). (F. Tr.)

Fredro, 1) (Alexander Graf) geb. 1791 in Galizien, trat 1809 in poln. Kriegsdienste, machte 1812 den russ. und deutschen Feldzug mit und kehrte 1814 nach Lemberg zurück, wo er sich der literarischen Laufbahn widmete. Seine Lustspiele sind in 5 starken Octavbänden enthalten, welche von 1826 — 38 theils in Wien, theils in Lemberg erschienen. Die vorzüglichsten davon, in denen er großes dram. Talent entwickelte sind: die Damen und Husaren, die Freunde und besonders die Misanthropen und der Dichter. Auch dichtete er ein dram. Rittergemälde aus den älteren Zeiten: die Rache, welches in der Auffassung alles bisher von ihm Geschriebene weit hinter sich ließ. Außer dem dram. Fache versuchte F. sich auch in kleinern epischen und lyrischen Gedichten und Erzählungen, welche allgemein gefielen. 2) (Joh. Maximilian Graf) älterer Bruder Ale-

xander's, gab 1837 3 Trauerspiele in Leipzig heraus: Dido, Harald und Wanda. Das 2. Harald, wurde öfters und zwar mit Beifall auf der polnischen Bühne dargestellt, obschon der ästhet. Werth dieser Dichtungen nicht bedeutend ist. (A. B.)

Freiberg (Theaterstat.), Kreishauptstadt des erzgebirgischen Kreises im Königreich Sachsen, mit Bergakademie, sehr bedeutendem Bergbau und 13,000 Einw. — F. besitzt seit 1790 ein eigenes Theatergebäude, das aus einem gewöhnlichen Wohnhaus von dem Kaufmann Engler zum Theater umgewandelt wurde und daher im Aeußern nicht sehr geschmackvoll erscheint. Der einzige Ausgang an der höchstens 15 Ellen breiten Frontseite führt in ein enges Gäßchen; die andre etwa 40 Ellen lange Seite stößt an den Kirchhof zu St. Nikolai, so daß das Theater das Eckhaus an zwei Parallelgäßchen bildet. Wegen der unmittelbaren Nähe der Kirche erhob die Geistlichkeit heftigen Widerspruch gegen den Bau; das hinderte jedoch nicht, daß der Stadtrath nach vollendetem Ausbaue das Haus als Eigenthum der Stadt erwarb. Die innere Einrichtung ist viel zweckmäßiger, als man nach dem Aeußern erwarten sollte. Das Gebäude bietet in Sperrsitzen, Parterre, 2 Reihen Logen und Gallerie Platz für 600 Personen; die Preise der Plätze sind sehr billig und die Einnahme beträgt bei recht vollem Hause nur 140—150 Thaler; doch ist ein so volles Haus eine nur seltene Erscheinung, denn das f.er Publikum hat wenig Sinn, wenig Zeit und wenig Geld fürs Theater. Nur in den Monaten November bis März werden 4 Mal wöchentlich, Sonntags, Montags, Mittwochs und Freitags Vorstellungen gegeben. Die städtischen Abgaben betragen pro Vorstellung 8 Thaler, die übrigen Kosten 15—30 Thaler, letztere Summe natürlich nur bei größern Opern. Die Dekorationen sind Eigenthum der Stadt vollkommen ausreichend und den Verhältnissen angemessen. Auch das aus dem vereinigten Berg- und Stadtmusikchore bestehende Orchester ist befriedigend. In den letzten Jahren haben die Gesellschaften des Grafen Hahn und die Directoren Maschek, Nitsche, Hörner, Graf, Cramer, Weißenborn, Titze, Thieme, Mad. Bello in F. Vorstellungen gegeben. (R. B.)

Freibillet, s. Billet.

Freiburg (Theaterstat.), Hauptstadt des badischen Kreises F. an Treisam mit 14,000 Einw. Von den frühern Theaterzuständen F.s ist fast nichts zu sagen; die Stadt wurde von reisenden Gesellschaften zuweilen besucht, die so lange weilten, als sie Geschäfte machten und nicht eben die Blüthe der Kunst in F. repräsentirten. 1823—25 jedoch gewann das Theater eine andere Gestalt, es trat ein Actienverein zusammen, der es sich zur Aufgabe machte, im Winter ein gutes

Theater herzustellen; dieser schoß eine nicht unbedeutende Summe zusammen, wählte einen Ausschuß, dem die Oberleitung übertragen wurde und stand für den Schaden; der mögliche Gewinn sollte zu einem Reservefond benutzt werden. Später wurde diese Einrichtung dahin abgeändert, daß zwar der Ausschuß die Oberleitung behielt, mit dem Director contrahirt, die Erfüllung des Contractes überwacht, bei Engagements und Entlassungen sowohl, als bei der Besetzung eine entscheidende Stimme hat und der Director also nur die Anordnungen des Ausschusses ausführen muß, dabei aber für das Risiko haftet und nur einen baaren, von den Leistungen der Gesellschaft und dem guten Willen des Vereines abhängigen Zuschuß erhält; außerdem werden ihm Theater, Decorationen, Requisiten rc. unentgeltlich überlassen. Directoren unter dem Actienvereine waren Köhler und Herzog 1823, dann führte der Ausschuß die Direction 3 Jahre selbst und zwar mit bedeutendem Verluste; nun folgten Weinmüller, Grunert und Weber, Hehl und seit Anfang 1838 Carl Schmidt, der jedoch in diesem Augenblick (Mai 1840) die Direction abgegeben hat. — Das Schauspielhaus in F. wurde 1823 erbaut, oder die ehemalige Franziskanerkirche wurde vielmehr vom Baumeister Arnold dazu eingerichtet; das Haus ist sehr lang, aber im Verhältniß viel zu schmal, das Innere ist drückend und schwerfällig, woran die unförmig starken Holzsäulen, die die Logen tragen, besonders Schuld sind. In 3 Reihen Logen, Gallerie, Parterre und 2 Reihen Sperrsitze haben 6—800 Zuschauer Raum. Die Decorationen und Maschinerien sind gut und zweckmäßig. Ein Orchester ist zwar in der Stadt vorhanden, doch genügt dasselbe nicht und der Director muß fast alle ersten Instrumente außerhalb engagiren. — Gespielt wird in F. vom October bis zum April und zwar 4 Mal wöchentlich: Sonntags, Dienstags, Donnerstags und Sonnabends; in dieser Zeit ist der Theaterbesuch sehr befriedigend und das Abonnement von 14 Vorstellungen trägt 8—900 Fl. ein; die Eintrittspreise sind gering und die höchste Einnahme übersteigt nicht 300 Fl. Der Geschmack wendet sich wie allenthalben vorzugsweise der Oper zu. (R. B.)

Freie Künste, s. Künste.

Freie Uebersetzung, s. Uebersetzung.

Freifahrt (Maschinerie), der Laufwagen, der auf dem untern Versenkungsboden auf Scheiben ruht und durch quer durch das Podium gehende Kanäle über die ganze Breite der Bühne gezogen werden kann. Durch diese Vorrichtung werden Decorationsgegenstände, Möbel, Erscheinungen rc. auf und über die Scene befördert. (Vergl. Flugwerk.) (L.)

Freiheit (Alleg.). Nur der Sclave, der Unterdrückte braucht viel an Freiheit zu denken und von ihr zu sprechen;

der Freie betrachtet sie als naturgemäßen Zustand. Daher fanden die freien Griechen keinen Anlaß, diesen Begriff in einer Personification zu verehren. Gegen Unterdrückung von Außen schützte sie Zeus Soter, Zeus Eleutherius war wegen der Befreiung vom persischen Joche ein Tempel geweiht, bei welchem festliche Spiele: die Eleutherien gefeiert wurden. Außerdem hatten viele Staaten ihre besondern Schutzgottheiten. Bei den Römern dagegen ist Libertas, die Tochter des Jupiter und der Juno, in besonderen Tempeln verehrt, erkennbar am röm. Hute — weßhalb ihn Sclaven nicht tragen durften — stehend oder sitzend auf einem Wagen, bisweilen mit Lorbeeren bekränzt, bisweilen verschleiert abgebildet. Erneuert ward der Hut als das Symbol der F. durch den vom Landvoigt Geßler zu Uri als Zeichen der Unterwürfigkeit aufgepflanzten östreichischen Herzogshut. Auch in der franz. Revolution ward eine Verehrung der F. improvisirt, und die phrygische Mütze als ihr Attribut angesehen; ihre Gegner denken sie gern auch in blutigem Gewande. Ihre weiteren Symbole sind die zertrümmerten Attribute der Knechtschaft und Tyrannei, eine zerbrochene Fessel u. dgl. (F. Tr.)

Freude (Alleg.) kann wie die Liebe eine doppelte sein, eine himmlische, die Seelenfreude, die dabei das mäßige Vergnügen und den Genuß der irdischen Lebensgüter nicht ausschließt; diese findet ihre beste Personification in ihren Geberinnen, den Grazien (s. d.) — oder eine irdische, die sinnliche Lust, die ihre Begierden bis zur zügellosesten Ausschweifung verfolgt, deren Charakter am treuesten in den bacchantischen Orgien wieder gegeben ist. Im Allgemeinen wird die F. durch einen blühenden, lächelnden, mit Blumen bekränzten Genius dargestellt, der oft ein Stöckchen in der Hand tragt, worauf eine Schelle hängt. (F. Tr)

Freudenspiel und **Freuden-Trauerspiel**, s. Gesprächspiel.

Freund (Anton), geb. 1798 zu Berlin, trat in seinem 11. Jahre in das Chorpersonale des dortigen Theaters, wo er, mit einer guten Sopranstimme begabt, in Kinderrollen (Elamir in Axur u. s. w.) beschäftigt ward. Uebungen auf Privattheatern und die Unterweisung einiger der ersten Bühnen-Mitglieder halfen ihm zu seiner Fortbildung und nachdem er sich in einigen kleinen Rollen dem Publikum empfohlen hatte, wurde er 1818 bei der Hofbühne engagirt, der er seit jener Zeit angehört. Er spielte hier das Fach der 2. und 3. Liebhaber, bis es ihm gelang, in einigen Charakterrollen die lebhafteste Theilnahme des Publikums für sich zu erwecken; nach so gelungenen Anfängen wird er in diesem Genre noch vieles Erfreuliche leisten. Seine musik. Kenntnisse sind nicht geringe, zwar erlaubte ihm seine schwache Stimme nicht,

sich mit Erfolg zum Sänger auszubilden, doch hat er sich der Direction sehr oft durch Aushülfe nützlich gemacht. Seine Arrangements der Musikstücke zu verschiedenen Vaudeville's wie Berliner in Wien, Schülerschwänke u. s. w., haben eine beifällige Aufnahme gefunden, und der Umstand, daß er noch gegenwärtig das Amt als Lehrer eines Militairgesangchors bekleidet, spricht für seine gründliche musik. Bildung. (H. S.)

Freundschaft (Alleg.) wurde bei den Alten durch das Bild der Dioscuren (s. d.) personifizirt. Auch eine Ulme um die sich Epheu schlingt, oder ein Genius mit unverhüllter Brust versinnlichen die F.

Freygang (Wilhelm von), geb. zu Petersburg 1783, seit 1804 von der russischen Regierung in diplomatischen Geschäften verwendet, zuletzt russischer Geheimerath und Generalconsul zu Leipzig. Schrieb noch in Göttingen die Lustspiele: Doctor Gall auf der Reise, Göttingen 1805 und Geniestreiche, ebend. 1806. (M.)

Fricassée (Tanzk.), ein flacher und populärer Tanz, welcher einigemal auf den kleinen Theatern von Paris ausgeführt worden ist; er wird von 2 Personen getanzt. Die Auvergnaten tanzen ihn besonders mit Begleitung der Leyer. Der Tanz ist eine Art burlesker Pantomime, welche eine Liebeserklärnng, Uneinigkeit, Kampf, Versöhnung u. s. w. versinnlicht. (H..t)

Friede (Alleg.), eine weibliche Figur, die einen Oelzweig in der Hand hält. Sie tritt entweder auf eine Waffe, oder zündet mit einer Fackel aufgehäufte Waffen an, oder schließt den Janustempel, der bei den Römern während des Kriegs geöffnet ward. Ein Helm mit dem Gewebe einer Spinne umzogen, gilt auch als Symbol des F.ns.

Fries, 1) (Joh. Georg Christoph), stammt aus einer Familie, die durch ihre Liebe zur Malerkunst und zum Gesange schon früh zum Theater gezogen wurde. Sein Vater Anton F., aus Cranach, ließ sich 1783 als Bildhauer zu Nürnberg nieder und war seit 1799 Theatermaler in Regensburg, später in Nürnberg, Ansbach, Bamberg, Lichtenfels und Koburg. Joh. Georg F., der ältere Sohn desselben, ein guter Zeichner und Maler, ist gegenwärtig als Hoftheatermaler im Fache der Architektur in München angestellt. Auch Bonaventura F., der jüngste Sohn, ist Maler, Decorateur und Maschinist beim Theater in Nürnberg. Der obengenannte J. G. F. ist zu Nürnberg geboren, erhielt seine erste Künstlerbildung vom Vater und kam im 15. Jahre zu Prof. Naumburg nach Ansbach, der ihn nach Modellen zeichnen ließ und ihm im Oelmalen im Fache der Historie Unterricht ertheilte. F. entwarf Zeichnungen zu mehrern neuen Decorationen für das Hoftheater in Ansbach, die er

mit Hülfe seines Vaters und Oheims ausführte. Dann arbeitete er in Bamberg im Fache der Decorations- u. Frescomalerei, suchte sich durch den Musikmeister Callot-Hoffmann zum Sänger auszubilden, während der Graf v. Soden ihn in der Declamation unterwies. Nach dieser Vorbereitung betrat er mit Erfolg als 1. Bassist das Theater und unternahm dann eine große Kunstreise durch Deutschland, u. a. nach Berlin, Wien und München, wo er als Hofsänger und Schausp. auf Lebenszeit engagirt, und später zum Costümier und Garderoben-Inspector ernannt wurde, ein Fach, dem er 18 Jahre lang mit Erfolg vorstand, und auch jetzt noch, nachdem er das Amt niedergelegt, beschäftigt er sich gern und viel mit dem Studium des Costüms. Seine in dieses Fach schlagenden Entwürfe und farbigen Zeichnungen sind äußerst zahlreich und mannigfaltig und besonders dadurch ausgezeichnet, daß sie nach vorhandnen Kunstdenkmalen oder, wo diese nicht ausreichten, nach den vorhandenen historischen Schilderungen und Berichten von den Sitten und Gebräuchen der verschiedenen Völker, Stände und Zeiten entworfen und behandelt sind. Deßhalb bieten seine Blätter außer ihrer malerisch-theatral. Wirkung, zugleich das Interesse historischer Wahrheit dar, wodurch sie sich namentlich größeren Bühnen empfehlen, die auch schon vielfältig davon Gebrauch gemacht haben. Es wäre ein für unsere Zeit, welche in der theatral. Kunst immer mehr auf historische Treue des Costüms dringt, geeignetes und verdienstliches Unternehmen, wenn F. eine chronologisch und systematisch geordnete Auswahl seiner Entwürfe herauszugeben in Stand gesetzt würde. F.s Bühnenthätigkeit beschränkt sich gegenwärtig nur noch auf Rollen einer mehr untergeordneten Gattung in der Oper wie im recitirenden Schauspiel. In seinen besseren Zeiten, um 1820, hat er den Don Juan, Osmin, den Figaro, Herzog in Camilla, Kapellmeister in den Dorfsängerinnen u. a. m. überall mit ausgezeichnetem Beifall gegeben. 2) (Adelheid), geb. Spitzeder, geb. zu Bonn, geschiedene Gattin des Vor. Sie sollte sich ganz der Oper widmen und begann ihre theatral. Laufbahn als Blondchen in der Entführung, Zerline, Fanchon und ähnlichen Rollen. Mad. Reiter (späterhin Directrice des Theaters zu Nürnberg) erkannte aber ihr Talent für das Drama, sie wurde ihre Lehrerin, und bald trat sie in das Fach der jugendlichen Liebhaberinnen über. Auf den mit ihrem Gatten unternommenen Kunstreisen erwarb sie sich überall großen Beifall und wurde mit ihm bei der Hofbühne in München angestellt, wo sie noch gegenwärtig in höheren Anstandsrollen mit Auszeichnung thätig ist. In Maria Stuart giebt sie gleich trefflich die Titelrolle wie die Königin Elisabeth; als Lady Milfort, Gräfin Terzky, Clau-

dia Galotti, Donna Isabella, Königin in Hamlet und Lady Macclesfield im Savage ist sie namentlich in den leidenschaftlichen Scenen und in den, den Charakter der Rolle enthüllenden Monologen, groß. Sie führt ihre Rollen mit künstler. Besonnenheit durch, ihr Vortrag ist gemessen und selbst die Darstellung der Leidenschaft stets in den Gränzen der Mäßigung gehalten, indem sie überall, was ihr an genialer Kraft etwa abgeht, durch Kunst zu ersetzen weiß. — 3) (Louise), geb. Gortotzky, geb. zu Wien, 2. Gattin des Vor., Solotänzerin zu München, wo sie ihre Anfangsstudien unter der Mutter des Balletmeisters Horschelt machte und schon als Kind Ausgezeichnetes leistete. Ihre hohe schlanke Figur und ihre Studien eignen sie besonders für den seriösen Tanz, aber auch im munteren Tanze entwickelt sie ein schönes Talent, das vom Publikum stets mit Anerkennung aufgenommen worden ist. — 4) (Leonhard), geb. zu Nürnberg, jüngerer Bruder von F. 1. Früher in Nürnberg für die Malerei, und dann für den Gesang gebildet, kam er als 2. Bassist nach Bamberg, wo er sich mit seiner schönen und tiefen Baßstimme schnell für das 1. Fach ausbildete. In Münster verheirathete er sich, lebte eine Zeitlang als 1. Bassist und Maler zu Schwerin und kam von da nach Detmold, wo er noch als 1. Bassist und Opernregisseur angestellt ist und zugleich die sämmtliche Decorationsmalerei besorgt. (Dr. Rud. Mf.)

Frischlin (Nicodemus), geb. im Würtembergischen 1547, ausgezeichneter Philolog, gründlicher Kenner des Alterthums, scharfer und geschmackvoller Denker, freisinniger Kopf, daher wie Hutten unstät und oft vertrieben. Ueber die Auslieferung des Erbtheils seiner Gattin gerieth er mit der würtembergischen Regierung in Fehde, wurde auf die Feste Hohenurach gebracht und verunglückte bei einem Rettungsversuch, indem das aus seiner Wäsche bereitete Seil riß, so daß er sich am Felsen zerschmetterte (1590). Seine lateinischen Comödien haben vielen Witz; unter ihnen verschaffte ihm Rebecca, die er 1575 dem Kaiser Maximilian II. in Regensburg vorlas, den poetischen Lorbeerkranz. Einige Titel seiner Stücke führen wir an: Hildegardis magna deutsch: von Frau Wendelgart, ein new Comedia oder Spil, Kayser Heinrich des ersten auß Sachsen tochter vnd jrem Gemahel Graffe Ulrich von Binckern, waß sich von 915 vnd 919 mit ihnen zugetragen. Tübingen, 1581. Susanna, deutsch durch Jacob Frischlin (Bruder des Nicodemus) Frankf. 1589. Julius redivivus, deutsch durch J. Ayrer. 1585. 1615. Nürnb. und in dessen Opus theatricum etc. (H M.)

Frischmuth (Joh. Christian), geb. zu Schwabhausen 1741, widmete sich von Jugend auf der Musik und

zog dann wechselnd als Virtuose und Schausp. in Deutschland umher; 1780 kam er nach Gotha und ordnete hier gleichsam seine musik. Fähigkeiten und Fertigkeiten, ging dann 1785 als Musikdirector zur Döbbelinschen Truppe nach Berlin, wo er 1787 als Kapellmeister des Nationaltheaters angestellt wurde. Seine Operetten: das Modereich, die kranke Frau und Clarissa fanden zu ihrer Zeit viel Beifall. 3.

Friseur. Die mannigfachen künstlichen und complizirten Verrichtungen, die die Anordnung des Haarputzes im Laufe der Zeit und nach den Launen der wechselnden Mode erforderten, haben die Gewerbe der Perrückenmacher und F. hervorgerufen, die denn auch dem Theater unentbehrlich sind, da der Schausp. genöthigt ist, den Haarputz aller Zeiten und aller Länder nachzuahmen, wenn er im Aeußern vollkommen zeitgemäß erscheinen will, wie es seine Aufgabe erheischt. Bei jedem wohleingerichteten Theater ist demnach ein Perrückenmacher und F. angestellt, der den Haarputz des darstellenden Personales zu besorgen hat; bei größern Bühnen findet man häufig einen Herren- und einen Damen-F., die unabhängig nebeneinander stehen; bei kleinern sind beide in einem Individuum vereint. Gewöhnlich wird dem F. von Seiten der Direction ein Inventar von Perrücken, Touren, Locken, Flechten, Aufsätzen, Bärten und sonstigen Erfordernissen übergeben, für dessen Instandhaltung, Ausbesserung und Ergänzung er zu sorgen hat; oder es wird ihm die Anschaffung eines eigenen Inventars zur Pflicht gemacht und der Gebrauch der nöthigen Gegenstände contractmäßig vergütet. Was an Wolle, Haaren, Haarnadeln, Puder, Pomade, Gummi u. s. w. erforderlich ist, wird meist vom F. gegen eine festgesetzte Entschädigung angeschafft. Die Dienstobliegenheiten des F.s bestehen darin, aus den vorhandenen Perücken u. s. w., oder auch durch das Frisiren des eigenen Haares der Schausp. jeden erforderlichen Haarputz, welcher Zeit u. welchem Lande er auch angehören mag, herzustellen. Genaue Kenntniß des Costums aller Zeiten und des dazu gehörigen Haarputzes ist daher ein nothwendiges, aber leider nur selten gefundenes Requisit des F.s; unerläßlich aber ist die Fähigkeit, nach Zeichnungen und Angaben jede Frisur herstellen zu können. Der F. ist zunächst den Anordnungen der Direction, resp. des Costumiers, wo ein solcher vorhanden, unterworfen; er hat sich jedoch auch den billigen Wünschen des Schausp.s zu fügen, insofern dieselben nicht eine allgemeine Abänderung des costummäßigen Haarputzes, sondern nur einzelne Abweichungen im Interesse der Kleidsamkeit und Schönheit der Erscheinung zum Ziele haben. Der F. ist eben so wie die Garderobiers verpflichtet, Proben und Vorstellungen zu besuchen und erhält gewöhnlich eine genaue Instruction

über seine allgemeinen Obliegenheiten, der er sich mit seinem Hülfspersonale zu unterwerfen hat. — Vergl. Haarputz, Garderobe=Personal, Perrücken.

Frisuren (Techn.) werden in Portugal die beiden ersten Ränge des Zuschauerraumes in den Theatern genannt. Der Ursprung dieser sonderbaren Benennung scheint einige Gemeinschaft mit dem Dreß=Circle (s. d.) der engl. Bühne zu haben. (L. S)

Frohberg (Regina), geb. 1783 zu Berlin von jüdischen Eltern, hieß vor ihrer Verheirathung, mit einem Herrn Friedländer, Salomo; die Ehe, die nicht glücklich war, wurde bald getrennt, und sie trat, den Namen F. annehmend, zum christlichen Glauben über. Seit 1813 ward Wien ihr bleibender Wohnort. Den Beifall, den ihr Roman: Louise, (Berlin 1808) gefunden, bestimmte sie zu weitern Versuchen und nachdem sie eine Reihe von Romanen geschrieben, versuchte sie sich auch in der dram. Gattung, besonders im Lustspiel, in dem sie Kenntniß des Lebens und des Herzens und die daraus fließende richtige Charakterzeichnung entwickelt. Onkel und Neffe; So bezahlt man seine Schulden; die Geschäftige; Alter und Jugend u. a. m. sind gesammelt in ihrem „Theater" (Wien 1817 — 18, 2 Bde.). Der Dialog ist lebhaft, aber der Styl zuweilen manierirt und nicht immer ganz correct. Aufgewogen werden diese Fehler durch den Adel der Gesinnung, der sich in allen ihren Schriften offenbart. (Dg.)

Fruchtbarkeit (Alleg.), s. Copia und Füllhorn.

Frühauf (Auguste), geb. zu Karlsruhe um 1810, wo ihr Vater, der Schausp. Mayerhofer, beim Hoftheater angestellt ist und sie für die Bühne erzog; sie trat zuerst in Kinderrollen auf, debutirte später als Gurly, wurde die Gattin des Sprachlehrers F., gastirte dann in Mannheim mit bedeutendem Erfolg und wurde hier vom Kapellmeister Guhr dem frankfurter Stadttheater gewonnen. Wenn bei der Besprechung von Virginie Dejazet (s. d.) das Urtheil Beurmanns aus Brüssel und Paris über diese Schauspielerin angeführt wurde, so möchten die Schlußworte desselben auch auf Auguste F. anzuwenden sein: man muß sie sehen, um sie zu erkennen und dann bewundern, statt sie zu beschreiben. Unseren Schausp.n fehlt leider das geistreiche Relief, das Paris bietet; aber wenn es eine deutsche Schauspielerin giebt, die gerade für jene eigenthümliche und interessante Gesellschaft, wie sie sich z. B. im Salon der Dejazet vorfindet, Talent hätte, so ist es Charlotte von Hagn zum Theil, Auguste F. ganz. Hier findet sich eine Intensität vor, die durch die feinsten Formen nicht ersetzt werden könnte, hier ist Alles das Gepräge wahren Berufes, Esprit und

enthusiastische Theilnahme für die Kunst. Auch die F. ist nicht schön, aber daß sie demungeachtet hinreißend ist, beweiset einen geistigen Reiz, der keinem dienlicher ist, als dem Schausp., weil er ihn über die Zeit hinaus jugendlich erhält, weil er die Mars noch im 62. Jahre mit jener Wirkung auf die Masse ausrüstet, die man allerdings als die Unsterblichkeit bezeichnen kann; die Zukunft der F. würde eben so brillant sein, fände die deutsche Schauspielkunst einen Concentrationspunkt, wie ihn Paris der franz. bietet. Mad. F. ist eine Darstellerin, die auf der Folie seltener natürlicher Anmuth eine so feine und detaillirte Charakteristik des Lustspiels entfaltet, wie in Deutschland gewiß nur wenige Schauspielerinnen. Sie ist durch und durch Inspiration und wird sich daher immer an die Wahrheit und Poesie halten müssen, um zu gefallen. Sie hat in der That große Aehnlichkeit mit der Mars — denn wir dürfen hier den größten Maßstab anlegen — sie gleicht ihr selbst in einer gewissen Hinneigung zu einem sentimentalen Tone in der Comödie, der aber nicht mit sentimentaler Manier zu verwechseln ist. Auguste F. hat ein Auge, von dem man auch behaupten könnte, es sei ein Lustspiel von Molière darin geschrieben, hätte Deutschland einen Molière. Dieses Auge und der feine schelmische Zug um die Mundwinkel, die Tournure, die Kunst des Erstaunens und selbst die Armbewegung — die bei der Mars unstreitig so jugendlich und rund ist, wie bei einem jungen Mädchen — erinnern sehr an die letztere Künstlerin. Wer aber in Schubladenstücken aus dem Franz., in denen die F. sehr an ihrem Orte ist, an die fast unnachahmliche Keckheit, Laune und treuherzige Naivität der Dejazet erinnert wird, dem kann man auch nicht widersprechen; denn der bewundernswürdige Takt dieser Darstellerin wird sich im Théâtre du palais royal so gut zurecht finden, wie im Théâtre français. Große Leidenschaften der Tragödie werden Auguste F. nicht gelingen, aber man darf überzeugt sein, daß z. B. eine Louise in Kabale und Liebe auf der deutschen Bühne keine bessere Repräsentantin finden kann. Das körperliche Unglück, die gesellschaftlichen Verwickelungen, die Macht der Verhältnisse werden von dieser Künstlerin mit derselben Glut der Empfindung dargestellt werden, mit der Sophie Schröder einst den Kampf gegen das über Göttern und Menschen schwebende Fatum veranschaulichte. (E. B.)

Frühling (Alleg.) s. Jahreszeiten.

F Schlüssel (Musik.) s. Baßnoten.

Füllhorn (Myth.). Rhea übertrug die Pflege Jupiters der Nymphe Amalthea, welche ihn mit der Milch einer Ziege ernährte. Einst stieß diese sich eines der Hörner ab, Amalthea umwand es mit Kräutern, füllte es mit Früch=

ten und brachte es dem jungen Gotte, der es ihr mit der Gabe zurück gab Alles, was sie brauche daraus nehmen zu können. Dieß ist das F., das Horn des Ueberflusses, oder der Amalthea. Von dieser kam es an Achelous, der es dem Hercules als Siegespreis überließ, Hercules endlich schenkte es der Copia (s. d.). Auch andern Göttinnen, wie der Themis, Fortuna, Felicitas bildeten die Künstler das F. als Attribut an. (F. Fr.)

Fünfkirchen (Theaterstat.). Freistadt in der Baranyer Gespannschaft in Ungarn an der Pecs gelegen mit 11000 Einw. — F. wird von reisenden Gesellschaften mitunter besucht und seine Theaterzustände bieten nichts der Besprechung Werthes dar. Doch wurde 1839 ein neues Theater von der Cassino-Gesellschaft errichtet, welches am 5. Nov. eröffnet wurde und eines der niedlichsten in Städten dieses Ranges ist. Das Aeußere ist elegant und schön, das Innere eben so regelmäßig als zierlich; in 24 gut gelegenen Logen, 250 Sperrsitzen und einer Gallerie faßt das Haus 8 — 900 Personen. Die Decorationen sind sehr gelungen und die Maschienerie ist höchst exact eingerichtet. (R. B.)

Fürst (Georg), geb. in Riedlingen um 1790, war in der Jugend als Singknabe im Kloster Schussenrieth, in welchem er wahrscheinlich geblieben sein würde, wenn ihn die Kriegsstürme im Anfang dieses Jahrh.s nicht vertrieben hätten; er benutzte daher sein musik. Talent und schöne Stimme und begann 1811 seine theatral. Laufbahn in Stuttgart, wo der Unterricht des Gesanglehrers Krebs ihn bald der Vervollkommnung entgegen führte; 1812 ging er als 1. Bassist nach Preßburg, von dort nach Nürnberg, Breslau, Leipzig, Hannover, Amsterdam und Magdeburg, wo er überall großen Beifall fand; dann kehrte er an das Hoftheater zu Stuttgart zurück, wo er in Oper und Schauspiel gleich beliebt ist. — F.s Stimme ist voll Mark und Kraft, sein Vortrag ergreifend und gefühlvoll, sein Spiel wahr und lebendig, das ganze Gebiet des 1. Basses ist sein Wirkungskreis. (T. M.)

Fürstenhut (Gard.), eine runde breite rothe Mütze mit Hermelinverbrämung; oben auf ruhte auf einem mit Perlen und Steinen verzierten Bügel der Reichsapfel. Im 14. und 15. Jahrh. war sie eine Auszeichnung für die Kurfürsten, dann auch für die Herzöge und andere Fürsten. Jetzt kommt der F. nur noch im Wappen vor.

Fürstenmantel (Gard.), ein purpurner Mantel von kostbarem Stoffe (Sammt oder Seide) mit Hermelin gefüttert, mit Stickereien bedeckt und in der Form dem altspan. Mantel ähnlich. Im Mittelalter war er ein Kleidungsstück der Fürsten, jetzt tragen ihn nur noch die Rectoren und Prokanzelarien einiger Universitäten bei feierlichen Gelegenheiten. (B.)

Fürth (Theaterstat.). Stadt im bairischen Rezatkreise

an der Regnitz mit bedeutenden Fabriken und 14000 Einw. Früher gaben kleine reisende Gesellschaften Vorstellungen in F. und errichteten ihre Bühnen in Gasthöfen. Die bedeutendste war die des Badewitz, der gute Geschäfte gemacht haben soll. Dann gab von 1810 ab Reuter mit dem Nürnberger Personale wöchentlich 2 Vorstellungen, Mittwochs und Sonnabends, in einem Bretterhause, bequem und splendid ausgestattet, bis das neue Theater fertig wurde. 1811—13 wurde wöchentlich nur Einmal, Sonnabends gespielt — und diese Eintheilung behielten auch Braun, Frau von Trentinaglia, Hayn, Bonhack und Geißler bei. 1834 — 35 gab Stahl mit einem mittelmäßigen Schauspielpersonale im Winter Vorstellungen, die gut besucht wurden; als Carl Hahn die Direction zu Nürnberg übernahm, gab er auch wieder Vorstellungen in F. 1839 gab Wolf Vorstellungen, jedoch nur bis zum Juni, weil der Magistrat das Innere des Theaters repariren und neu decoriren ließ; jetzt spielt Director Brauer in Nürnberg zugleich in F. Der Director Reuter aus Nürnberg ließ im Vereine mit mehreren Bürgern in F. ein Theater durch den Steinmetzermeister Kopp erbauen und übernahm später mit Kopp das Haus, das 11000 fl. kostete, indem sie den andern Interessenten ihre Actien baar zurückerstatteten. Als Braun 1816 das Theater zu Nürnberg von der Wittwe Reuter übernahm, trat er zugleich in alle Rechte und Verpflichtungen zu F. ein, trat 1824 seinen Antheil am Gebäude an die Wittwe Kopp ab, von der 1838 die Stadt das Theater kaufte, und ein wenig vergrößern ließ. Das Gebäude liegt in einer engen Gasse am Ende der Stadt, wo aller Verkehr aufhört; es ist von Quadern errichtet, und faßt an 800 Zuschauer. Das Parterre ist in zwei Theile geschieden und über einer Reihe von 15 Logen ist die Gallerie. Die Bühne hat 25 F. Breite und 50 F. Länge. Die Garderoben sind enge, Magazine nicht vorhanden, und hinter den Coulissen ist so wenig Raum, daß sich die Darsteller kaum bewegen können. Die Einnahme beträgt 225—300 fl. Die Tageskosten betragen ungefähr 30 fl. incl. der gebräuchlichen Miethe. Ein Orchester ist nicht vorhanden, doch können mit dem Corps des Stadtmusikers Braun, Operetten und Vaudevilles gegeben werden; zu großen Opern muß das nürnberger Orchester theilweise hingebracht werden, was seit Errichtung der Eisenbahn wenig Schwierigkeiten macht. Das Publikum ist im Allgemeinen sehr schaulustig, sucht aber wie fast allenthalben nur das Auffallende. Darum macht ein Schauspiel der Birch-Pfeiffer oder ein Schreckensdrama mehr als die Meisterwerke classischer Dichter, jedoch ist das Schauspiel beliebter als die Oper. Raimunds Possen ziehen besonders an, noch mehr aber die Nestroy's. (G. B.)

Fuge (Musik.), ein Tonstück, in welchem ein Hauptsatz: das Fugenthema oder Subject von allen Stimmen wechselweise gegeben wird. Unter allen musik. Formen ist die F. eine der wirksamsten, aber auch eine der schwierigsten; eine der bildendsten und belehrendsten für den Kunstjünger, besonders für die Führung und Behandlung der Stimmen, aber auch eine der am öftersten mißbrauchten von der bloßen technischen Fertigkeit, die nur mit dem Verstande componirt, weshalb sie von jeher die verschiedenartigste Beurtheilung gefunden. Der Name F. stammt von dem lat. fuga: Flucht, oder nach dem mittelalterlichen Begriffe: Jagd ab und darin ist ihr Charakter bezeichnend ausgesprochen: sie ist eine Jagd einzelner musik. Bilder, die sich trotz allem bunten Gewirre zu einem harmonischen Ganzen vereinen. Die F. besteht zunächst aus dem F.n=Thema, einem vollendeten, vollständig geschlossenen musik. Satze, der ihren Grundinhalt bildet. Dieses Thema wird von einer Stimme vorgetragen, und wie durch innere Anregung ergreift die 2., die 3., die 4. Stimme ꝛc. denselben Satz, denselben Gedanken und beginnt den Ausspruch desselben, während die vorhergehende Stimme ruhig bis zur Vollendung fortfährt; so entstehen Sätze und Gegensätze der 1. Stimme zur 2., der 2. zur 3. u. s. w., die den lebendigsten Ausdruck darbieten; die Wahl der 1. Stimme, so wie die Folge der Stimmen überhaupt ist ganz willkührlich, die Tonarten können wechseln, aus Dur in Moll und umgekehrt ubergehen, jede Stimme kann wechselnd wirken und pausiren und selbst das Thema kann mannigfach umgekehrt und gewendet werden, wenn nur der Grundgedanke erhalten bleibt; hierdurch entsteht eine so unendlich reizende Mannigfaltigkeit, eine so reiche Abwechslung, daß man die F. einem belebten, geistreichen Dialoge über ein bestimmtes Thema vergleichen kann. Bei dieser wahrhaft dram. Belebtheit der F. ist es staunenswerth, daß sie in der dram. Musik so wenig angewendet wurde und fast ausschließlich dem Kirchenstyle angehört; doch haben sie — um nur einige Beispiele zu erwähren — Spohr in: Zemire und Azor und Adam im 1. Finale des Postillon mit großem Erfolge gebraucht. — Man theilt die F.n zunächst in 1) strenge, in welchen alles sich aus dem Hauptsatze, ohne Beimischung anderer Gedanken, entwickelt; 2) freie, wenn das Gegentheil Statt findet; 3) Doppelf.n, wenn mehrere Hauptsätze miteinander verbunden sind; ferner in 2, 3, 4 und mehrstimmige F.n; in reine, nur aus Singstimmen bestehende, und begleitete (vom Orchester) F.n u. s. w. Vergl. Marpurgs, Voglers, Albrechtsbergers u. A. Arbeiten über die F. (7.)

Funambules (Théâtre de) ein kleines Theater in Paris (s. d.).

Funck (Z. Anagramm aus C. F. Kunz) geb. 1785 in Zerbst, wurde dem Handelsstande bestimmt und frequentirte deshalb die Handlungsschule zu Magdeburg, conditionirte später in Zerbst, Leipzig und Dessau, wurde 1806 Associé einer Weinhandlung zu Bamberg, begann daselbst 1813 eine Buchhandlung, die er 1833 wieder abtrat und sich seitdem der Literatur widmete. — Von Kindheit an hing F. mit ganzer Seele am Theater und nur äußere Umstände hielten ihn ab, sich der Bühne ganz zu widmen; sein Talent für diese Laufbahn soll nach dem Zeugnisse Ludwig Devrients außerordentlich gewesen sein; besonders verstand er es, die bedeutendsten Schausp. in Ton und Haltung auf's Täuschendste nachzuahmen. Nur einige Mal betrat er in Bamberg 1814 und 15 die Bühne als Tell, Wallenstein u. s. w. mit glänzendem Erfolge, arrangirte auch öfters Declamatorien, in denen er mitwirkte; auch erwarb er sich um die Bildung junger Schausp. mannigfache Verdienste. Außer einer Menge Prologe, Epiloge u. a. Gelegenheitsgedichten, schrieb F. das Schauspiel: Bürgertreue oder Gustav Adolph in Bayern, welches lange Zeit als ein Volksstück bei öffentlichen Festen im Freien dargestellt wurde. Besonders merkwürdig sind auch seine Biographien Hoffmanns, Wetzels, Ifflands, Devrients und Jean Pauls (Erinnerungen aus meinem Leben. 1.—3. Band) mit denen er innig befreundet war und die er trefflich dargestellt hat. Jahrelang hat F. zu einer Geschichte des deutschen Bühnenwesens und einem biographischen Schausp.-Lexicon Materialien gesammelt und bedeutende literarische Schätze dazu aufgehäuft. Die Biographien Brockmanns, Costenobles, Christs, Devrients, Flecks u. s. w. in unserm Th.-Lex. mögen für den Reichthum seines Materials und die Behandlung desselben sprechen. (R. B.)

Furcht und **Schrecken** (Alleg.) sind in der alten Mythologie untergeordnete Wesen und da sie sich meist auf Krieg und Schlachten beziehen, Dienerinnen des Mars, den sie auf den Kampfplatz begleiten. Sonst wird ihnen der Aufenthalt im Vorhofe des Orkus angewiesen. Die Personification ist ein junges Mädchen mit blassem Antlitz und ängstlichen Geberden, entweder in fliehender Stellung oder ängstlich flehender mit gefaltenen Händen. Oft ist ihr ein Haase als Attribut beigegeben, den sie entweder auf dem Arme trägt oder der sich neben ihr befindet. Auch durch die Figur eines Greises in ähnlicher Stellung wird die F. (der Schrecken) dargestellt. (F. Tr.)

Furien (Myth.) oder Diren, griech. Erinnyen, Eumeniden, entsprungen aus dem Blute, das Uranus bei seiner Entmannung vergoß; nach Anderen Töchter der Nacht, eine der Modificationen, in denen sich die Idee des

Schicksals personificirte. Gegen den Sterblichen erweisen sie sich strafend, allwissend erspähen sie jeden Frevel und verfolgen den Uebelthäter entweder alsbald und unablässig bis er durch göttlichen Beistand Sühne erhalten, oder bis zum Untergange; oder sie lassen dem Frevler lange Frist, damit das Maaß seiner Unthaten voll werde und er um so sicherer in ihre Schlinge falle; wenn nicht im Leben, so fällt er ihnen nach dem Tode im Hades zu ewigen Qualen anheim. Die Verletzung der Pflichten, die den Griechen für die heiligsten galten: Ehrfurcht gegen Götter, Eltern und Wohlthäter, Eidestreue, Gastfreundschaft u. s. w. sind es, die ihre unerbittliche Rache nach sich ziehen. Finstre Vorstellungen herrschen in den bildlichen Darstellungen. Die F. sind geflügelte Jungfrauen schrecklichen Antlitzes, das Haupt mit Schlangen umwunden, Fackeln in der einen, die Schlangengeißel in der andern Hand als Werkzeuge, womit sie die ihnen zugefallene Beute geißeln. Doch scheint man in der echtclassischen Zeit diese furchterregenden Abbildungen nicht gekannt zu haben, auch nannte man sie zu Athen Eumeniden (die Wohlwollenden), was den Schutz, den sie dem Staate durch Abwendung frevelhaften Uebermuths gewähren, bezeichnet. Ihre Wohnung ist der Vorhof der Unterwelt: ihre Zahl verschieden — gewöhnlich drei Tisiphone, Megäre, Alecto — so, daß Aeschylus in den Eumeniden einen ganzen Chor derselben aufführen konnte. Oft stehen sie im Dienste höherer Götter, auf deren Geheiß sie die Menschen, deren Verderben beschlossen ist, selbst zu Unthaten aufregen. Auf der Bühne werden die F. meist von Männern dargestellt, die entweder in lange schwarze Gewänder, oder in Tricots und dunkelbraune oder schwarze Tuniken gekleidet sind, eine Schlangen-Perrücke und die obigen Attribute tragen; bei den Höllengeistern des Christenthums wird die Feuerfarbe häufig in den schwarzen Anzug gemischt. — Die Bewegungen der F. sind grotesk, eine Art Tanz, in welchem sie das Opfer in schroffen Wendungen und weitausgreifenden Schritten umkreisen. (F. Tr.)

Furioso (ital. Mus.) wild, rasend, tobend, eine Vortragsbezeichnung.

Furore (ital. wörtlich Wuth), macht in der Theatersprache jede Oper in Italien, die so entschieden gefällt, daß sie während einer ganzen Stagione (s. d.) ununterbrochen gegeben werden kann und dauernd das Publikum anzieht. Das Wort ist in alle europäischen Sprachen übergegangen und bezeichnet überall das ungewöhnliche und dauernde Gefallen eines dram. Produktes oder eines darstellenden Künstlers. Der Freischütz, die Stumme von Portici u. s. w. unter den Opern und Henriette Sonntag als Individuum haben zu ihrer Zeit F. gemacht. Sehr häufig hört man das Wort bei Gastdarstellun-

gen, obgleich mit Unrecht, da F. machen nicht allein das augenblickliche sondern das andauernde Gefallen bezeichnet. Das sicherste Zeichen, daß eine Oper F. gemacht, ist wenn einzelne Melodien derselben in das Volk übergehen. (L. S.)

Fuss (Johann), geb. zu Tolna in Ungarn 1777, war in der Jugend Sängerknabe, später Cantor und Hauslehrer auf einem Gute, wurde dann Musikmeister in Preßburg und — nachdem er unter Albrechtsberger seine Studien vollendet — Kapellmeister daselbst, was er bis zu seinem Tode 1819 blieb. F. schrieb für die Bühne die Duo- und Melodramen Pyramus und Thisbe, Watwort, Isaak, Judith, Jacob und Rachel, der Käfig, Pandorens Büchse u. s. w. Arbeiten, die mit Recht außerordentliches Glück machten; sie sind durchaus einfach schön, gedankenreich und klar, sauber und correct geschrieben und zeigen deutlich, daß der Komponist stets mit ganzer Seele dabei war. 3.

Fussbekleidung (Gard.). Wie auf der Bühne alles den Charakter der Leichtigkeit und der höchsten Eleganz tragen soll, so auch die F., die besonders einen wesentlichen Einfluß auf das Gehen (s. d.) ausübt. Für das Conversationsstück und Lustspiel, sofern es im modernen Salon spielt, sind daher Schuhe die zweckmäßigste F.; wo indessen Stiefel erforderlich sind, müssen sie leicht und zierlich und von Nägeln oder Eisen unter den Fersen gänzlich frei sein. Rathsam ist es, die F. für die Bühne nicht zum Straßengebrauche zu verwenden, weil sie dadurch bald breitgetreten und unansehnlich wird. Das Tragen schwerer Reiterstiefeln, Kanonen rc., überhaupt alles, was Gepolter und Lärm verursacht und den Gang unsicher macht, ist möglichst zu vermeiden; dahin gehört auch das Krachen der Fußsohlen; eben so sind Sporen möglichst zu vermeiden und wo sie erforderlich sind, müssen sie kurz und mit stumpfen Rädern versehen sein. Ueber die einzelnen Stücke der F. s. Schuhe, Stiefel, Strümpfe, Sandalen u. s. w.

G.

G. 1) Der 7. Buchstabe im Alphabet; seine Aussprache s. Ausspr. der Buchst. — 2) (Musik.) der 8. Ton der diatonisch-chromatischen, oder der 5. der diatonischen Tonleiter. Bei Guido hieß er sol, re und ut. 7.

Gaal (Georg von), geb. 1783 in Preßburg, erhielt daselbst die erste Bildung, und studirte Philosophie und Ju-

risprudenz zu Erlau, Pesth und Wien. In Wien ward er 1811 erster Bibliothekar des Fürsten Esterhazy. Er lieferte mehrere gelungene Uebersetzungen aus dem Ungarischen, besonders sein Theater der Magyaren. Brünn 1820. (Dg.)

Gabrieli (Catharina), geb. zu Rom 1730, eine Schülerin Porpora's, 1745 betrat sie das Theater zu Lucca, und ward allgemein bewundert. Franz I. berief sie nach Wien, wo Metastasio ihren Unterricht vollendete und sie außerordentlichen Beifall fand. Mit ihrem Talent verband sie großen Eigensinn. 1765 berief sie Catharina II. nach Petersburg auf 2 Monate und sie verlangte dafür 5000 Dukaten; als die Kaiserin bemerkte, so viel erhält keiner meiner Feldmarschälle, antwortete die G.: so dürfen Ew. Majestät ja nur einen ihrer Marschälle singen lassen! Nach Italien zurückgekehrt hatte sie mit dem Vicekönig von Sicilien Mißhelligkeiten, in Folge deren sie in das Gefängniß abgeführt wurde. 1775 ging sie nach London, wo sie über alle Sängerinnen jener Zeit erhoben wurde, kehrte 1777 mit ungeheuren Reichthümern beladen wieder nach Italien zurück, trat 1780 gänzlich von der Bühne ab und lebte einfach in Rom bis zu ihrem 1796 erfolgten Tode. In den überschwenglichsten Lobpreisungen sprechen die Zeitgenossen über ihre Schönheit, ihre herrliche Stimme und bezaubernden Vortrag, so wie über ihre Liebenswürdigkeit und Anmuth in der Darstellung wie im Leben. (Tbg.)

Gäa (Myth.) s. Erde.

Gärtner (Carl Christian), geb. 1712 zu Freiberg im Erzgebirge, schloß auf der Fürstenschule zu Meißen und auf der Universität zu Leipzig mit Gellert und Rabener einen innigen Freundschaftsbund, und theilte die Bemühungen der sächs. Dichterschule, einen mehr geläuterten Geschmack in der deutschen Poesie einzuführen. Als ein Gegner Gottsched's zeigte er sich durch seine Theilnahme an den bremischen Beiträgen. 1747 ward G. Professor der Moral und Beredsamkeit zu Braunschweig und 1775 Kanonikus des dortigen Stifts St. Blasii. Er starb als braunschweigischer Hofrath 1791. Als dram. Dichter machte er sich vortheilhaft bekannt durch sein Schäferspiel: die geprüfte Treue (Braunsch. 1768) von Junker in dem Théâtre allemand in's Franz. übersetzt. Durch treue Darstellung ländlicher, unschuldiger Naturscenen, feinen Witz und naiven Scherz zeichnet sich dies in Versen geschriebene Schäferspiel vortheilhaft aus. Nach Le Grand übersetzte G. das Lustspiel: die schöne Rosette (Leipzig 1782) und lieferte gemeinschaftlich mit Zachariä Linguet's Beiträge zum span. Theater (Brauschw. 1769. 2 Thle.) Eine ausführliche biographische Schilderung G.s entwarf

Schlichtegroll in seinem Nekrolog auf das Jahr 1791. Bd. 1. S. 29 u. f. (Dg.)

Gärtner kommen auf der Bühne häufig vor; ihr Anzug ist meist der der Bauern (s. d.), höchstens sind sie durch einen runden Hut oder eine grüne Schürze (letztere mehr den Kunstgärtner andeutend) ausgezeichnet. (B.)

Gage (Techn.) s. Gehalt.

Gagliarde oder **Gaillarde** (Tanzk.), ein ital. Tanz von äußerst heiterm Charakter, mit lebhaftem Tempo und fließender Melodie, meist im $\frac{6}{8}$ oder $\frac{3}{4}$ Takte. Er stammt aus Rom und wird daher auch Romaneske oder Romagne genannt; der Tanz ist veraltet.

Gaité (Théâtre de la) ein Theater 2. Ranges in Paris s. d.

Galanterie-Degen (Requis. und Gard.) s. Degen.

Galla (v. arabischen Challa, Chalant: Ehrenkleid) in der Hofsprache gleichbedeutend mit Festlichkeit, auch Ausdruck für die dabei vorgeschriebene Kleidung. Mit dem Ceremoniell (s. d.) des span. Hofes kam auch die G. an fast alle Höfe Europas und die span. Tracht war für das Erscheinen bei Hofe unerläßlich; aber nicht allein der Hoffähige mußte sich dieser lästigen Anordnung fügen, auch das Gefolge, die Diener, ja selbst die Pferde mußten vorschriftmäßig angeputzt sein. Man schaffte zwar allmählig einige Erleichterung durch Einführung der halben und kleinen G., aber die Höflinge erfanden dafür die große und doppelte G., die Cour-, Tafel-, Ball-, Trauer- und Ordens-G. und schufen so eine Wissenschaft zu ihrer eigenen Qual. Um die Mitte des vor. Jahrh.s verschwand die span. Tracht als G. und machte der franz. Hoftracht Platz; zur großen G. erschien man in schweren Stoffen mit Stickerei, Spitzen u. s. w., bei der kleinen und halben G. in einfachen Seiden- oder Sammt-Kleidern mit reichen Westen; bei der Trauer-G. einfach schwarz; die Damen stets in Roben von mehr oder minder reichen Stoffen. Mit der G.-Livree wurde ein wahrhaft lächerlicher Luxus getrieben und Diener wie Pferde waren oft bis zur Unkenntlichkeit überladen mit Gold und Tressen. Gegenwätig hat sich die G.-Kleidung weit mehr der Gesellschaftskleidung genähert; nur die G.-Uniform und die Ordens-G. ist noch üblich. Ueber die letztere s. die einzelnen Orden. (B.)

Gallerie (Techn.). Derjenige Theil im Zuschauerraume eines Theater-Gebäudes, welcher der Decke am nächsten, am wohlfeilsten ist und daher größtentheils nur von Unbegüterten besucht wird. Die Bedeutung des Wortes G. in Rücksicht auf Baukunst oder als Aufbewahrungsort für Kunstschätze gehört nicht hierher. Dagegen bezeichnet es in

der Bühnensprache außer dem schon erwähnten Zuschauerplatz auch noch die an den Seiten der Bühne in der Höhe der Soffitten entlang laufenden Räume, von denen aus die obere Maschine, gehandhabt wird (vergl. Feuerboden) und figürlich wendet man es für zweideutigen, besonders lärmenden oder durch äußere Mittel hervorgerufenen Beifall an, wie z. B.: Er spielt für die G., die G. hat ihn herausgerufen ꝛc. Als Platz des Zuschauerraumes hat die G. nirgend so großen Einfluß auf die Darstellungen einer Bühne als in England, wo dieselbe auch eine ganz andere Lage und Construction hat, als in den meisten deutschen Theatern. In Deutschland wird gewöhnlich der letzte Rang so genannt, der auch wohl noch hin und wieder in zwei Theile getheilt wird, nämlich in den Raum der Mitte gegenüber und in die beiden Seiten, die dann auch zur Unterscheidung den Namen Amphitheater tragen. Da die G. der Bühne am fernsten liegt, der Zugang zu ihr beschwerlicher ist, als zu allen übrigen Plätzen, so ist der Eintrittspreis natürlich der niedrigste. Aus diesem Grunde nun ist die G. vorzugsweise der Tummelplatz des sogenannten Sonntags-Publikums, auf ihren regelmäßig guten Besuch nicht zu rechnen, dagegen an Sonn- und Feiertagen besonders wenn Spektakelstücke gegeben werden, überfüllt. Strengpolizeiliche Aufsicht ist hier vorzugsweise nöthig und pflegt auch überall, namentlich in großen Residenz- und Handelsstädten angeordnet zu sein. — Da die G. keine numerirten und abgesonderten Plätze hat, so entsteht oft lebensgefährliches Drängen, tumultuarische Störung der Vorstellung und Ungehöriges aller Art. Unzweckmäßig scheint es daher, die polizeiliche Aufsicht von dem Corridor aus führen zu lassen; besser ist es, die damit Beauftragten, vorne auf die ersten Plätze zu vertheilen, damit sie die Volksmasse übersehen und sogleich einschreiten können. Gewöhlich befindet sich ein Buffet mit Eßwaaren in dem Corridor der G., um in den Zwischenakten die Vermischung des Publikums in den Corridors und auf den Treppen zu vermeiden; doch besteht in mehreren Städten das heilsame Verbot, dort Branntwein oder berauschende Getränke zu verkaufen. Aus demselben Grunde ist ein für das Publikum der G. bestimmte besondere Retirade wünschenswerth, so wie einige der in neuester Zeit gebauten Theater schon für abgesonderte Aufgangstreppen gesorgt haben; eine Einrichtung die unbedingt zu loben ist. Unter G.-Publikum versteht man im Allgemeinen den ungebildetsten Theil desselben und ist daher gewohnt, einen verächtlichen Sinn an dieses Wort zu knüpfen, doch kann man leicht hierin zu weit gehen. Das G.-Publikum ist allerdings lauter, lärmender und oft mit Flitterglanz zu bestechen; aber es bewahrt sich eine gewisse Frische, eine leichte Empfänglichkeit

und ist noch nicht so theatermüde wie das Publikum der ersten Plätze, daher es oft eine entscheidende Stimme hat. Verschwenderisch in seinen Beifallsbezeigungen und im Ganzen leicht zufriedengestellt, ist es auch oft unerbittlich in seinem Zorn. In England heißt derjen e Theil des Zuschauerraums G., welcher in der Mitte dess 'ben grade der Bühne gegenüber von einem der obern Ränge amphitheatralisch in die Höhe steigt, so daß oft die Zuschau:r der letzten Plätze höher sitzen als der Kronenleuchter und dessenungeachtet in schräger Richtung auf die Bühne herabsehen können. Nie erstreckt sich die G. in engl Theatern bis auf die Seiten des Zuschauerraumes, bildet also gewissermaßen mit dem Pit (Parterre) das Centrum der Zuschauermasse und läßt den Besuch einer größern Menge von Personen zu. Auch in Frankreich hat man diese Einrichtung bei einigen der neuentstandenen Theater nachgeahmt, weil sich durch diese Construction viel Raum ersparen läßt und eine bedeutend größere Zahl von Plätzen gewonnen wird. (L. S.)

Gallet, ausgezeichneter Tänzer, Zögling des bekannten Noverre. 1791 erndtete er in der Akademie zu Paris in dem entzückenden Ballete Ariadne und Bacchus von seiner eigenen Schöpfung, zugleich als Tänzer und Compositeur den lautesten Beifall. Kabalen jedoch, denen G. beim Versuch ein 2. Werk zu liefern begegnete, zwangen ihn, sein Talent anderwärts geltend zu machen und bald sah man ihn abwechselnd auf den Theatern zu Wien, Mailand, Neapel &c. (H..t.)

Gallimathias (franz.). Rede voll Unsinn, Tollheit und Verwirrung. Einem Bauer Mathias, heißt es, wurde ein Hahn (gallus) gestohlen, sein Advocat verwechselte vor Gericht den Genitiv und sagte, statt Gallus Mathiae (der Hahn des Mathias) Galli Mathias (der Mathias des Hahns) daher das Wort. (K.)

Galonen auch Tressen genannt (Gard.), bandartige Gewebe von Seide oder Zwirn mit Gold und Silber durchwirkt, zur Besetzung der Kleider, Hüte u. s. w. Es giebt ächte und unächte, doppelte und einfache, schmale und breite u. s. w. Fabriken, die die für das Theater gebräuchlichen halbächten G. liefern s. unter Bouillons. (B.)

Galoniren (Gard.) mit Galonen (Tressen) besetzen.

Galopade (Tanzk.), ein beliebter Gesellschaftstanz, bei dem wie beim Walzer (s. d.) angetreten wird und der wie dieser eine Ellipse beschreibt, oft aber auch mit Allemanden= (s. d.) Touren wechselt; er ist im $\frac{2}{4}$ Takt mit lebhafter, heiterer Melodie geschrieben. Der Tanz ist weder graziös noch charakteristisch und daher auf der Bühne nur selten in niedrig=komischen Scenen anzuwenden.

Gamaschen, nicht Kamaschen (von dem Span. Gamacho

Gard.). 1) Strümpfe ohne Fußsohlen. 2) Eine Fußbekleidung, die vom Schlusse der Schuhe bis an die Waden oder bis an die Knie reicht: im erstern Falle sind es halbe, im letztern ganze G. Sie liegen enge am Beine an, werden auf der äußern Seite geknöpft und sind mit einem ledernen Stege um die Schuhe befestigt. Früher wurden die G. allgemein in den untern Classen getragen, später fand man sie von Leinwand oder Leder fast nur beim Militär und zwar bei der Infanterie; 1807 wurden bei der preuß. Armee die hohen schwarzen Tuch-G. eingeführt, die jedoch 1817 wieder abgeschafft und durch die höchst unzweckmäßige Einrichtung ersetzt wurden, die G. mit den Pantalons zu vereinigen. So bequem die G. auch für Fußgänger sein mögen, so hat die Mode sie doch meist verbannt. (B.)

Gang, 1) so v. w. Corridor. 2) jeder Verbindungsweg, wie auf der Bühne besonders der G. unter dem Feuerboden, zwischen den Soffitten u. s. w. 3) (Fechtk.) jede Abtheilung des Fechtens zwischen 2 Ruhepunkten. 4) (Tanzk.) so v. w. Schritt. 5) (Musik.) eine Reihe auf einanderfolgender auf oder absteigender Töne.

Gang a d. Bühne, s. Gehen.

Ganymedes (Myth.) des Trojanerkönigs Teos Sohn, wegen seiner Schönheit von Jupiter auf den Olymp entführt, wo er dessen Liebling und Mundschenk war. Ein Gegenstand häufiger bildlicher Darstellungen, unter denen sich vor allen die Statue im Vatican zu Rom auszeichnet, welche die schönsten Verhältnisse des Jünglingsalters mit der Zartheit der Umrisse im Knaben vereint. (F Tr.)

Garcia, 1) (Manuel), geb. zu Sevilla 1775, war in der Jugend Chorknabe und 1792 bereits als Tenorist, Komponist und Orchesterdirector bekannt und berühmt; nach kurzem Wirken in Cadiz, Malaga und Madrit, ging er 1808 zur ital. Oper nach Paris und errang daselbst außerordentlichen Beifall, obschon er nie ital. gesungen hatte. 1811—16 sang er an allen großen Bühnen Italiens mit wahrhaftem Furore, kehrte dann nach Paris zurück, ging von da 1817 nach London und 1819 abermals nach Paris, überall die reichste Anerkennung seines Talentes erndtend. 1824 führte er eine Gesellschaft nach Newyork, 1827 dieselbe nach Mexico und wollte von dort 1829 mit einem beträchtlichen Vermögen, das er sich erworben, nach Europa zurückkehren, als er bei Vera-Cruz von Räubern rein ausgeplündert wurde. G. kam also arm nach Paris zurück, wo er seine früher berühmt gewordenen Singcurse wieder eröffnete, auch das ital. Theater wieder betrat, sich jedoch bald von der Bühne gänzlich zurück zog und 1832 zu Paris starb. Als Sänger wirkte G. besonders durch das hinreißende Feuer

seines Vortrages und die Anmuth seiner reinen Stimme. Als Komponist ist sein Ruhm größer als sein Verdienst, doch tragen seine Opern: El preso, el poeta calculista, il califo di Bagdad u. a. den treuen Nationalcharakter und er gehört jedenfalls zu Spaniens besten Tondichtern. Seine Singschule hat glänzende Erscheinungen geliefert; vor allem seine Tochter Maria (s. Malibran), alsdann die Rimbault, Ruiz-Garcia, Meric-Laland und Favelli, ferner Nourrit und Geraldi. Bedeutend ist auch 2) (Pauline), geb. 1821 in Paris, 2. Tochter des Vor. eine ausgezeichnete Pianistin, für welches Instrument sie bestimmt wurde. Erst 1837 widmete sie sich dem Gesange, trat zunächst in Paris, dann auch in London und mehreren großen deutschen Städten als Conzertsängerin auf, debutirte auch 1839 in Paris und London als dram. Sängerin mit großem Erfolge. Sie ist ihrer großen Schwester in mehrfacher Beziehung ähnlich: hat ebenfalls eine schöne und umfangreiche Stimme, musikalisches Genie und Darstellungstalent. Bescheidenheit und naive Liebenswürdigkeit sind auch bei ihr zu diesen schönen Gaben gesellt. 3.

Gardel, 1) (Pierre), geb. in Nancy um 1756. Sohn Carl G.s, des Balletmeisters des Königs Stanislaus von Polen, trat 1774 in der Akademie zu Paris zuerst als Tänzer auf, reiste darauf nach London, wo er zugleich bald als Compositeur, Violinvirtuose und Tänzer bewundert wurde. 1787 erhielt er die Stelle eines ersten Balletmeisters der Akademie und wurde 1802 auch Balletmeister Bonapartes. Seine vorzüglichsten Werke sind: Telemach, Paris, Psyche, Achilles in Scyros, Alexander, Paul und Virginie, Proserpina, das Wunderkind, Perseus und Andromache, Zephyrs Rückkehr, die Tanzwuth u. s. w., die von Mehul, Cherubini, Kreutzer u. s. w. componirt und zum Theil noch heute auf dem Repertoir sind. — 2) G. (Mad.), geb. Miller, Gattin des Vor., war erste Tänzerin der Akademie und wußte sich volle 30 Jahre die Liebe des Publikums zu erhalten. (H..t.)

Garderobe (Theaterwes.) Man bezeichnet mit dem Worte G. 1) die Gesammtmasse der Theaterkleidung; 2) die einzelnen costum-gemäßen Abtheilungen derselben, wie altdeutsche, röm., griech., Militair-G. ꝛc.; 3) die Aufbewahrungsorte der Theaterkleidung; 4) die Ankleidezimmer, als Herren-, Damen-, Chor-, Ballet-, Statisten-G. — In ersterer Beziehung haben wir in dem Art. Costum (s. d.) das historische der G. gezeigt und die Nothwendigkeit der Einheit und Harmonie derselben dargelegt; in dem Art. Trachten (s. d.) werden wir wie die Bekleidungsweise der Völker in alter und neuerer Zeit, mit besonderer Berücksichtigung des für die Bühne Passenden und Ueblichen, ange-

geben, woraus alsdann die Erfordernisse und nothwendigen Bestandtheile einer vollständigen G. hervorgehen. Die G. ist Eigenthum der Direction und wird dem Schausp. zu jeder darzustellenden Rolle geliefert; ausgenommen sind gewöhnlich die Federn und Verzierungen, wie Orden, Agraffen, Schmuck u. dergl.; auch die moderne oder sogenannte Straßenkleidung muß der Schausp. meist selbst stellen und erhält dagegen ein G.=Geld (s. d.). Bei den meisten Mittelbühnen in Deutschland stellen die Damen ihre ganze G. etwa mit Ausnahme eines Purpurmantels, einer Krone, und derjenigen Verkleidungs=Anzüge, die nicht in ihren Händen bleiben, selbst, gegen ein contrahirtes G.=Geld; einzelne Theater hingegen, besonders die Hoftheater, liefern sowohl die moderne Männerkleidung als die gesammte Damen=G. — Die Anschaffung, Erhaltung und Erweiterung der G. ist einer der schwierigsten und kostspieligsten Zweige der Bühnenverwaltung; schwierig, weil es uns noch gar zu sehr an wissenschaftlichen Hulfsmitteln in dieser Beziehung fehlt; kostspielig, weil der Luxus auf der Bühne wie im Leben fortwährend steigt und der Geschmack sich leider dem äußern Pompe allzusehr zugewendet hat. — Bei der Anschaffung und Erweiterung der G. ist durchaus weniger auf die Kostbarkeit und Güte der Stoffe, als auf ihre Haltbarkeit und die theatral. Wirksamkeit derselben zu sehen. Zweckmäßige Einrichtung, Kleidsamkeit und ein von gutem Geschmacke geleiteter Schnitt nebst angemessener Verzierung machen das Kleid vom billigsten Stoffe schön und zweckmäßig und auf diese ist demnach alle Sorgfalt zu verwenden. — Leichte und demnach sehr wohlfeile Stoffe sind indessen eben so wenig rathsam und es ist keineswegs ökonomisch dieselben zu wählen, da sie nach kurzem Gebrauche unscheinbar und lappig werden; dies ist besonders für Garnituren (s. d.) von Chor=, Ballet= und Statisten=Kleidern zu beherzigen, für die man am besten grobes Tuch oder Serge nimmt; überhaupt für alle Oberkleider sind vorzugsweise haltbare Stoffe zu wählen. — Schwieriger noch als die Anschaffung der G. überhaupt ist (ad. 2) die richtige und costumgemäße Zusammenstellung derselben. Wir kennen zwar die Trachten vergangener Jahrh.e, allein wir sind noch nicht dahin gelangt, die kleinen Abweichungen der damaligen Moden zu sichten von dem eigentlichen lichen Normaltypus der Kleidung, in welchem sich ein durchaus mehr stabiler dem Charakter der Zeit entsprechender Gang zeigt, der nur bei großen historischen Ereignissen scheinbare Sprünge macht, durch welche sich die Kleidung zweier Epochen wesentlich unterscheidet. — Zwar haben die Costumbilder der franz. Theater, eben so die des wiener und besonders des berliner Hoftheaters unter dem Grafen Brühl höchst schätz=

bare Beiträge zum Costum-Studium geliefert; allein die Kostbarkeit dieser Werke macht sie unzugänglich für die bei weitem größere Masse der Betheiligten; Fries in München besitzt einen wahren Schatz trefflicher Studien, allein er harrt vergebens auf den Mäcen, der ihnen zur Oeffentlichkeit verhelfen soll. Herrmann Hauff ist der Erste, der dem Costum seine psychologische Seite abgewonnen hat (Moden und Trachten. Fragmente zur Geschichte des Costums. Stuttgart 1840) und dasselbe philosophisch betrachtet; allein sein Buch ist nur ein Versuch, der uns in der Kenntniß des Costums nicht weiter bringt, sondern nur den Weg zeigt, auf welchem wir fortschreiten sollen, und so zum weitern Studium anregt. Dankbar sind bei dieser Dürftigkeit Louis Schneiders Angaben über das Costum in den Anhängen des Both'schen Bühnenrepertoirs anzuerkennen, die sich indessen auf specielle, keineswegs auf allgemeine historische Costumirung beziehen sollen und können. Wir müssen uns demnach auch hier mit der Hindeutung auf die nothwendige Herstellung eines Normalcostums für die verschiedenen scharf gesonderten Zeitepochen begnügen; ohne ein solches wird die Einheit der Kleidung auf der Bühne nimmer erzielt werden; wir sehen historische Figuren hier so, dort so gekleidet, und wenn auch für diese die Richtigkeit des Costums vorhanden ist, so tragen ihre Umgebungen doch eher den Charakter einer Maskerade, als den einer fernen Zeit; ohne dieselbe wird die Herstellung einer zweck- und costummäßigen G. nimmer möglich sein. — Ueber die Fertigung neuer Anzüge, die nöthigen Besprechungen zu diesem Zweck, die Einigung über die Wahl der Farben u. s. w. s. Costum, Band 2 Seite 136 u. 37, so wie die folg. Art. Zu bemerken ist hier, daß jedes G.-Stück, welches nicht für einen bestimmten Schausp. gemacht wird, für gewöhnliche Mittelfiguren einzurichten ist, so jedoch, daß kleine Aenderungen, Erweiterungen oder Verengungen leicht bewerkstelligt werden können. — Zur Aufbewahrung der gesammten G. ist ein möglichst großer, luftiger, mit Schränken, Gestellen zum Aufhängen und dergl. versehener Raum unumgänglich nothwendig. Hier wird die G. nach ihren Haupt- und Unterabtheilungen (s. G.-Inventar) arrangirt, oder auch theilweise nach Stücken oder Opern, besonders solchen, die öftere Wiederholungen erleben, geordnet. — Die höchste Reinlichkeit ist die erste und unerläßlichste Pflicht und die Verwaltung hat aufs strengste dafür zu sorgen, daß sowohl das Lokal oft sorgfältig gesäubert und gelüftet werde, als daß jedes G.-Stuck nach dem Gebrauche gereinigt und wo nöthig ausgebessert werde. Zur Verhütung der Motten wendet man Juchten, Terpentin, Kampfer oder Kienholz an, die in kleinen Quantitäten an verschiedenen Orten der G.

hingelegt werden; kostbare wollene Kleider, wie z. B. die Staatskleider des vor. Jahrh.s schlägt man ganz in leinene Tücher ein, in das Pelzwerk streut man gewöhnlich fein gestoßenen Pfeffer als Präservativ gegen Ungeziefer. Wollene und seidene Kleidungsstücke werden am besten hängend aufgehoben; gestickte Kleider, span. Mäntel und dergl. machen gewöhnlich eine Ausnahme, indem man Seidenpapier zwischen die Stickereien legt, um jede Reibung zu vermeiden, und alsdann die Kleidungsstücke in verschlossene Schränke legt. Eine alljährliche Revision (Inventur) der ganzen Garderobe, mit der eine Hauptreinigung und Ausbesserung möglicherweise übersehener Defecte verbunden sein muß, ist unerläßlich. Die G. steht unter der unmittelbaren Aufsicht ihres I. Beamten, sei es ein G.-Director, Inspector, Costumier oder der I. Garderobier; dieser ist sowohl für ihren Bestand als für ihre Erhaltung verantwortlich und es ist streng verpönt, irgend ein G.-Stück zu einem andern als dem Theatergebrauch (z. B. zu Maskeraden, für Liebhabertheater u. dergl.) zu verwenden. — Die G.n der Schausp. d. h. die Ankleidezimmer betreffend, so werden dieselben wie Eingangs erwähnt in Männer-, Damen-, Chor-, Ballet- und Statisten-G.n eingetheilt, bei großen Bühnen und wo die Räumlichkeit es gestattet, sind sogar häufig den Darstellern erster Fächer jedem eine eigene G. angewiesen. — Die G.n müssen freundlich, geräumig, bequem und so gelegen sein, daß der Künstler während des Anziehens vor den Blicken zudringlicher Neugier durchaus geschützt ist; sie müssen mit der Bühne in möglichst unmittelbarer Verbindung stehen und so eingerichtet sein, daß der Darsteller durchaus keinem Zuge ausgesetzt ist, wenn er aus der G. auf die Bühne eilt. Wo die G. eine gemeinschaftliche für mehrere Darsteller ist, wird dieselbe in bestimmte Räume jedoch ohne Absperrung eingetheilt, deren jeder den Namen dessen trägt, der sich gewöhnlich dort anzieht; jeder dieser Räume muß mit Vorrichtungen zum Aufhängen der Kleider und mit einem Schränkchen versehen sein, welches der Schausp. abschließen und in welchem er sowohl seine werthvollen Effecten während der Darstellung, als die ihm übergebenen kostbaren Requisiten aufheben kann. Sonst erheischt die G. Spiegel, Tische, Stühle u. s. w., Wasser zum Trinken wie zum Waschen, Handtücher u. s. w. — Ueber die Verrichtungen in der G., ihre Eröffnung, Reinigung u. s. w., s. die folg. Art., besonders G.-Ordnung.

Garderobebuch. Ein Buch, in welches die Costumirung eines jeden Stückes eingetragen wird. Der Titel des Stückes wird als Ueberschrift genommen, an einem breiten Seitenrande werden die Rollen und die Darsteller derselben genannt und daneben der Anzug, mit Anführung der

Nummer jedes einzelnen Garderobestückes, genau beschrieben. Das G. wird entweder vom Inspector, oder vom Garderobier oder auch vom Theatersecretär geführt und erheischt die größte Accuratesse.

Garderobengeld (Theaterw.). Für diejenigen Rollenfächer welche, wie der 1. Liebhaber und die 1. Liebhaberin, der Chevalier, die Anstandsdame u. s. w., der besonders eleganten äußeren Erscheinung auf der Bühne bedürfen, ist bei größeren Bühnen unter dem Namen G. eine Entschädigungssumme eingeführt, für welche der Darsteller sich sämmtliche moderne Kleidung selbst zu stellen hat. Die Verwaltung erspart dadurch meist sehr bedeutend, sowohl an Geld als an täglich wiederkehrenden Ansprüchen der Schausp. auf neues Costüm. Der Schausp. aber gewinnt die Benutzung der fertigen Kleider, oder doch später der Kleiderstoffe für den täglichen Gebrauch, kann bei einiger Sorgfalt und Schonung, die jeder eher dem eigenen als fremdem Gute angedeihen läßt, an dem G. noch gewinnen und hat den Vortheil, die Kleider nicht im allgemeinen Gebrauche zu sehen. Jedes Costümkleid, jede vorgeschriebene Kleidertracht, die durch Schnitt oder Farbe den spätern Gebrauch außer der Bühne verbietet, endlich jedes Kleidungsstück, das im Laufe des Stückes auch von andern getragen wird, also gewissermaßen als Requisit dient, muß indessen von der Verwaltung geschafft werden, auch wenn G. contractlich festgesetzt ist. Bei den franz. Schausp.n, von denen jeder meist in Besitz einer ansehnlichen Garderobe ist, wird auf die Stellung derselben schon im Gehalte ohne besondere Beziehung Rücksicht genommen. Einige Hoftheater, die einen bestimmten Gehalts-Etat nicht überschreiten dürfen, geben unter dem Namen G. Gehaltszulagen. Da eine genaue Controlle, ob die das Jahr hindurch gestellte eigene Garderobe auch so viel werth sei, als dafür bezahlt wird, nicht möglich ist so unterbleibt diese ganz und die Verwaltung verläßt sich in dieser Hinsicht auf die von jedem Darsteller gefühlte Nothwendigkeit, so anständig und elegant als möglich vor dem Publikum zu erscheinen. Mit einiger Oekonomie und geschickter Benutzung seines Eigenthums ist der Schausp., welcher G. bezieht, meistentheils im Stande von diesem noch zu ersparen. (S. auch Fournituren.) (L. S.)

Garderobe-Inventar. Ein Buch, in welches sämmtliche Garderobestücke nach ihrer Gattung und Art eingetragen werden. Die Hauptabtheilungen desselben sind ungefähr: a) Altdeutsche Garderobe; b) Altmodische oder altfranz. Gard.; c) moderne Kleidung; d) Bauern-Anzüge (deutsche, ital., span. Bauern); e) griech. und röm. Gard.; f) morgenländische Gard.; g) Mi-

litair=Gard.; h) Priesterkleider; i) Bedientenkleider; k) Tricots (Hosen, Leibchen und Strümpfe); l) Binden; m) Rüstungen; n) Waffen; o) Kopfbedeckungen; p) Federn; q) Wäsche; r) diverse Anzüge u. s. w. Aehnliche Abtheilungen sind für die Damen=Gard. nöthig, wie Roben, Kleider, Ueberwürfe, Röcke, Jacken, Leibchen u. s. w. Die Fußbekleidungen und das Friseur=Inventar bilden ebenfalls Hauptabtheilungen. Jede derselben zerfällt wieder in mehrere Unterabtheilungen, wie z. B. die altdeutsche Gard. in Mäntel, Ueberwurfe, Wappenröcke, Collets (Jacken), Puffhosen, Westen; die Fußbekleidungen in Ritterstiefel, Steifstiefel, Schlappstiefel, Sandalen, Schweizer oder Tell=Schuhe u. s. f. In allen diesen Unterabtheilungen muß das G. J. enthalten: 1) die Nummer jedes Kleidungsstückes; 2) die Zahl der Stücke, insofern ganze Garnituren unter einer No. eingetragen sind; 3) die Farbe; 4) Angabe des Stoffes, aus dem es gefertigt; 5) des Futters; 6) der Besetzung und Verzierung; 7) des Stückes, zu dem es gemacht wurde, oder der Art, wie es in die Garderobe gekommen (durch Ankauf u. dergl.) und 8) des Preises. Außer diesen Rubriken muß noch ein Raum vorhanden sein zur Anmerkung der an einem Kleidungsstücke vorgenommenen Veränderungen. — Wo ein Inspector u. s. w. vorhanden, liegt diesem die Führung des G.=J.s ob, sonst ist es Sache des Theatersecretärs oder des Garderobiers.

Garderobe-Ordnung. Die gesammten Vorschriften und Gesetze, welche zur pünktlichen Verrichtung aller Dienste in den Garderoben vorhanden sind und die Erhaltung der Ruhe, des Anstandes und der Ordnung in denselben bezwecken. Obwohl diese Gesetze für den Schausp. in den allgemeinen Theater=Gesetzen, für das Garderobe=Personal in den besondern Instructionen enthalten sind, so werden dieselben doch gewöhnlich auf einer Tafel zusammen gestellt und unter der Ueberschrift: G.=O. in den Ankleidezimmern aufgehangen. Den Schausp. betreffend bestimmt die G.=O. im Allgemeinen: 1) welche Garderobe Stücke der Schausp. selbst zu stellen habe; 2) daß Aenderungen an dem von der Direction vorgeschriebenen Costum ohne deren Wissen und Genehmigung nicht gemacht werden dürfen; 3) daß der Schausp. für den Schaden haften muß, welchen Costum oder Requisiten durch seine Schuld erleiden; 4) daß weder Kleidungsstücke und Wäsche, noch die Wände oder Möbel durch Schminke, Puder u. dergl. verunreinigt werden dürfen; 5) daß Niemand Garderobesachen mit nach Hause nehmen darf; 6) daß jedes Mitglied eine Stunde vor dem Anfange der Vorstellung in der Garderobe erscheinen und seinen Anzug ¼ Stunde vor

dem Anfange beendet haben muß; 7) daß jeder Umzug dem Inspicienten anzuzeigen und der Garderobier darauf vorzubereiten ist; 8) daß jeder Lärm und jedes Spiel in den Garderoben verboten ist; 9) daß das Dienstpersonal mit Anstand behandelt werden muß und etwaige Vergehen desselben den Inspicienten anzuzeigen sind, keineswegs aber durch unziemliche Behandlung geahndet werden dürfen. — Für das Garderobe-Personal enthält die G.-O. die Vorschriften: 1) daß die Ankleidezimmer 2 Stunden vor der Vorstellung geöffnet, gelüftet, geheizt und alle Garderobestücke an Ort und Stelle sein müssen; 2) daß die neuen Kleidungsstücke wenigstens bei der Generalprobe fertig und dem Darsteller zum Anprobieren vorgelegt werden müssen; 3) daß das Garderobe-Personal bei den Proben sowohl, als 2 Stunden vor Anfang der Vorstellung und während der ganzen Dauer derselben in den Ankleidezimmern gegenwärtig sein muß; 4) daß der Schausp., welcher zuerst in der Garderobe erscheint, auch zuerst zu bedienen ist, insofern nicht das früher nothwendige Auftreten eines Andern eine Abweichung nöthig macht; 5) daß andere, als die von der Direction vorgeschriebenen Garderobestücke ohne deren Bewilligung nicht herausgegeben werden dürfen; 6) daß das Garderobe-Personal alle Beschädigungen durch Nachlässigkeit oder bösen Willen zu verhindern, oder falls sie geschehen anzuzeigen hat, widrigenfalls solidarisch dafür verantwortlich ist; 7) daß Garderobestücke, die für einen Schausp. ausschließlich angefertigt sind, keinem andern gegeben werden dürfen; 8) daß die Garderobiers für die richtige Costumirung des Chor-, Ballet- und Statisten-Personales verantwortlich sind u. s. w. kurz, Vorschriften über alle Obliegenheiten, die in den Artikeln Garderobe, G.-Buch, G.-Inventar, G.-Personal, Garderobier u. s. w. enthalten sind, wobei sich die Pflicht der höchsten Artigkeit, Bereitwilligkeit und Zuvorkommenheit gegen die Darsteller von selbst versteht. Für jeden Uebertretungsfall dieser allgemeinen, wie sonstiger lokalen Verordnungen setzen die Theater-Gesetze oder Instructionen eine verhältnißmäßige, bei Wiederholungen sich steigernde Geldstrafe fest, die ebenfalls in der G.-O. angeführt ist. — Möglichste Ruhe, Entfernung jeder Zerstreuung sowohl, als jedes Aergernisses sind dem Schausp. während dem Ankleiden, wo er beständig mit der Vorbereitung zu seiner zu lösenden Aufgabe beschäftigt ist, Bedürfniß und gehört daher in die G.-O. fast Alles, was in dieser Beziehung in dem Art. Conversationszimmer (s. d.) gesagt ist.

Garderobe-Personal. Dasselbe besteht bei großen Bühnen aus einem Director, Inspector oder Costumier, als Aufseher und Leiter des Ganzen, dann den Garderobiers

den Garderobieren, dem Friseur, Requisiteur, Schuhmacher u. s. w. und ihren Gehülfen; bei kleinen Theatern vereinigt eine Person oft diese sämmtlichen Würden in sich und hat nebenbei noch als darstellendes Mitglied zu wirken, oder sonstige Verrichtungen zu übernehmen. Das G.-P. ist durch besondere Instructionen auf seine Pflichten hingewiesen, die für jeden Uebertretungsfall Geldstrafen, ja für schwere Vergehen sofortige Entlassung festsetzen und als integrirender Theil der Verträge mit der Direction gelten. Es hat sich übrigens streng an die Garderobe-Ordnung zu halten, dem Schausp. beim Ankleiden die nöthigen Dienste zu leisten, für die sorgsame Aufhebung der Garderobestücke zu sorgen und jeden Schaden der Direction zu verhüten; ferner die für jeden Tag nöthigen Costume nach der Vorschrift des Garderobebuches in die Ankleidezimmer zu schaffen, nach dem Gebrauche zu reinigen, wo nöthig auszubessern und wieder in Ordnung an den bestimmten Aufbewahrungsort zu bringen. Kenntniß des Geschäftes und des Costum-Arrangements, Gewandtheit, Fleiß, Umsicht und ein durchaus gesittetes und höfliches Betragen sind unerläßliche Bedingungen für das G. P.

Garderobier. Der G. ist gewöhnlich ein Schneidermeister und muß, wenn er die Pflichten seiner schwierigen und bedeutenden Stelle erfüllen soll, die genauesten Kenntnisse in seinem Fache besitzen. Ihm liegt sowohl die Anfertigung und zunächst das Zuschneiden der Costume ob, als die Sorge dafür, daß dieselben sorgsam, tüchtig und genau nach der gegebenen Vorschrift angefertigt werden; er hat das gesammte untergeordnete Garderobe-Personal sowohl zu beaufsichtigen, als für die Herbeischaffung der Garderobestücke, ihre richtige Vertheilung an die Plätze, wo sich die Schausp. anziehen, das Reinigen und Hinwegräumen derselben und überhaupt für die Erhaltung der ganzen Garderobe zu sorgen. Der G. erhält seine Anweisungen unmittelbar von der Behörde: dem Director, Inspector, Costumier oder der Direction selbst und hat dieselben pünktlichst nach den erhaltenen Angaben oder Zeichnungen auszuführen. Abänderungen nach dem Wunsche oder im Interesse einzelner Schausp. darf er nur nach genommener Rücksprache mit der Behörde vornehmen. Er ist für jeden Schaden, welchen er oder seine Untergebenen der Direction zufügen verantwortlich, hat für die richtige Fortführung der Garderobe-Bücher zu sorgen, das Arbeitsmaterial sowohl wie Zwirn, Nadeln, Band, Knöpfe u. dergl., als die etwa nöthigen außerordentlichen Gehülfen herbeizuschaffen, zu bezahlen und der Behörde darüber Rechnung abzulegen. — Alles Funktionen, die einen moralisch wie geschäftlich tüchtigen, vertrauenswerthen Mann erheischen. Bei großen Bühnen sind mehrere G.s angestellt

und dem Ober=G. liegt die Erfüllung der vorerwähnten Verpflichtungen zunächst ob. Wie der G. für die Männergarderobe, so hat die Garderobière für die Damengarderobe gleiche Obliegenheiten.

Gardine (franz. Vorhang. Techn.). Dem in den Art. Aufziehen, Drop=Scene und Avant=Scene bereits Gesagten ist noch Folgendes anzureihen. Im allgemeinen nennt man jede bedeutende Leinwandfläche, auf welcher sich Decorationsmalerei befindet und die nicht aufgesteift ist, in der Theatersprache G. oder Prospect, daher die Ausdrücke: Vorder=G. für den eigentlichen Vorhang, und Hinter=G. für jede Dekoration. Die Vorder=G. muß aus besonders starker, dauerhafter Leinwand bestehen, wenn sie nicht (wie z. B. im franz. Schauspielhause zu Berlin) aufgesteift ist, da sie in stetem Gebrauch bleibt und daher nothwendigerweise eher abgenutzt wird, als jede andere Decoration; eben so müssen für die Verzierung derselben vorzugsweise haltbare und dauernde Farben gewählt werden. Dem eigentlichen Zwecke des Vorhanges entgegen, benutzten ihn die Baumeister und Decorationsmaler früherer Zeit zu Decorationsbildern, die meist mythol. Gegenstände, Apotheosen der Schauspielkunst und dergl. darstellten. In neuerer Zeit ist man indessen davon zurückgekommen und beschränkt sich in der Malerei desselben auf eine gefällige Drappirung. In der That erscheint dies zweckmäßiger, da die Vorderg. sich auf diese Art besser der Drapperie (s. d.) dem Manteau d'Arlequin (s. Avantscene) und der ersten Coulisse anschließt. Von Wichtigkeit ist die mehr oder weniger gelungene Decorationsmalerei der Vorderg. deshalb, weil das Publikum dieselbe am längsten vor Augen und nur zu viel Zeit hat, sie zu prüfen. Läßt sich in der Drapperie eine sinnige Verzierung anbringen, die in Attributen der Schauspielkunst, historischen Erinnerungen aus der vaterländischen oder allgemeinen Geschichte des Theaters, Namen, Büsten, Statuen berühmter Schausp. oder Schauspieldichter u. s. w. bestehen könnte, so gewinnt das Auge des Publikums einen angenehmen und bedeutungsvollen Ruhepunkt vor dem Anfange und in den Zwischen=Acten der Vorstellung. Architektonische Gegenstände, größere allegor. Gruppirungen anzubringen, ist nicht anzurathen und auch von den meisten neuern Theatern vermieden worden. Das Coburg=Theater in London machte 1817 den Versuch eine Vorderg. ganz aus Spiegelgläsern bestehend anzuwenden. Die Neuheit zog nach und nach ganz London in dies Theater. Es soll einen zauberischen Eindruck gemacht haben, den ganzen Zuschauerraum so im Spiegelbilde erscheinen zu sehen. Doch wurde der zu starke Glanz dieser Menge von Spiegeln dem Auge auf die Länge unerträglich und die Neuigkeit da=

her nach kurzer Zeit wieder abgeschafft. Einen besonders gefälligen und bedeutungsreichen Vorhang hatte das jetzt abgebrannte Théâtre du Vaudeville in Paris. Um das volksthümliche gewordene: le français né malin, créa le vaudeville gruppirten sich in Festons und Kränzen die Namen aller berühmt gewordenen Vaudeville-Dichter und gaben so dem Publikum die Bestimmung und die Geschichte grade dieser Bühne. In Berlin hat man beim Bau des neuen Schauspielhauses einen Vorhang zur Anwendeng gebracht der, größtentheils aus Pappe und Holz besteht, seiner außerordentlichen Schwere wegen sich aber nur sehr langsam bewegen läßt. In Hinsicht der Haltbarkeit und Dauer dürfte diese Art von G. indessen unbedingt den Vorzug vor jeder andern haben. In jeder Vorderg. müssen sich mehrere mit Blechfutter und Blechklappen versehene Löcher befinden, durch welche man von der Bühne aus in den Zuschauerraum sehen kann. Am besten werden sie an dunkeln Stellen und Schattenflecken in der äußeren Malerei versteckt in verschiedenen Höhen angebracht, so daß Kinder und Erwachsene bequem hindurch sehen können. Geschieht dies nicht, und werden die Löcher namentlich nicht mit Blech gefüttert, so ist die Vorderg. mancher Beschädigung ausgesetzt, da das Durchsehen der auf der Bühne Beschäftigten nicht allein sehr verzeihlich, sondern in einzelnen Fällen sogar nothwendig ist, z. B. wenn man sich überzeugen will ob der Souffleur oder Kapellmeister auf seinem Platze, ob der Hof gegenwärtig ist u. s. w., dagegen muß ein Sichtbarwerden zu beiden Seiten des Vorhanges streng untersagt sein. Beim Aufziehen der Vorderg. ist wohl zu beachten, daß sogenannte Strammleinen zu beiden Seiten angebracht werden, die demselben eine bestimmte Bahn anweisen, damit er nicht an die Lampen der Drapperie schlage. Ueber eiserne G.n zur Absperrung des Zuschauerraumes von der Bühne s. Brand der Theater. Ueber Hinterg. s. auch Decoration, Thüren, Fenster, Flat u. s. w. (L. S.)

Gargouillade (la Tanzk.). Tanzschritt, der sich nur für das Groteske eignet, als: für Höllengeister, Furien und ähnliche Charaktere. Die G. besteht darin, daß der Tänzer sich von der Erde erhebend mit dem einen Fuß nach innen zu einen Schnörkel (rond de jambe) macht, während dies mit dem andern Fuße nach außen geschieht. (H..t.)

Garnier (Robert), geb. 1534 zu Ferté-Bernard in Maine, studirte zu Toulouse die Rechte, ward Rath und Criminalrichter zu Mons, zuletzt unter Heinrich IV. Mitglied des großen Raths zu Paris. Er starb 1590. Seine Trauerspiele: (Tragédies de Robert G. Paris 1472. 12. Anvers 1592. 12. Rouen 1616. 12) waren größtentheils nur Nachbildungen der griech. und röm. Tragiker, besonders Senecas.

Er wandte viel Fleiß auf die Eleganz des Ausdrucks und die Versification und führte zuerst die Abwechselung männlicher und weiblicher Reime als Gesetz ein. In den Trauerspielen, die er nicht aus griech. Mustern schöpfte, wie in den Jüdinnen, zeigte er mehr Freiheit des Geistes. Fast immer ließ er den Chor als mithandelnde Person auftreten; nur einmal wich er von dieser griech. Norm ab, im Bradamante, dessen Stoff er aus der romantischen Ritterzeit wählte. G. war übrigens auch der erste, der den Namen Tragicomödie auf dem franz. Theater eingeführt. Er hat viel für die franz. Bühne gethan. Seine Verdienste fanden auch volle Anerkennung. Ronsard nannte ihn den franz. Aeschylus und sang von ihm:

> Par toi, Garnier, la scène des François
> Se change en or, qui n'étoit que de bois.

Seine übrigen Stücke sind: Portia, Hippolyt, Cornelia, Marcus Antonius und Cleopatra, die Troade und Antigonus. — Robert G. darf mit einem gleichzeitigen aber sehr mittelmäßigem Dichter, Sebastian G. nicht verwechselt werden. (Dg. — A.)

Garniren (Gard.), so v. w. besetzen oder einfassen mit Band, Schleifen, Spitzen u. s. w.

Garnitur, die Gesammtheit dessen, was zur Verzierung einer Sache gehört; auch eine Reihe einzelner Stücke, die zusammen gehören und ein Ganzes ausmachen.

Berichtigungen.

Durch Verunglückung des Manuscriptes haben sich in die Biographie von **Anschütz** (Band 1 Seite 113) wesentliche Irrthümer eingeschlichen. Wir geben demnach hier eine genauere:

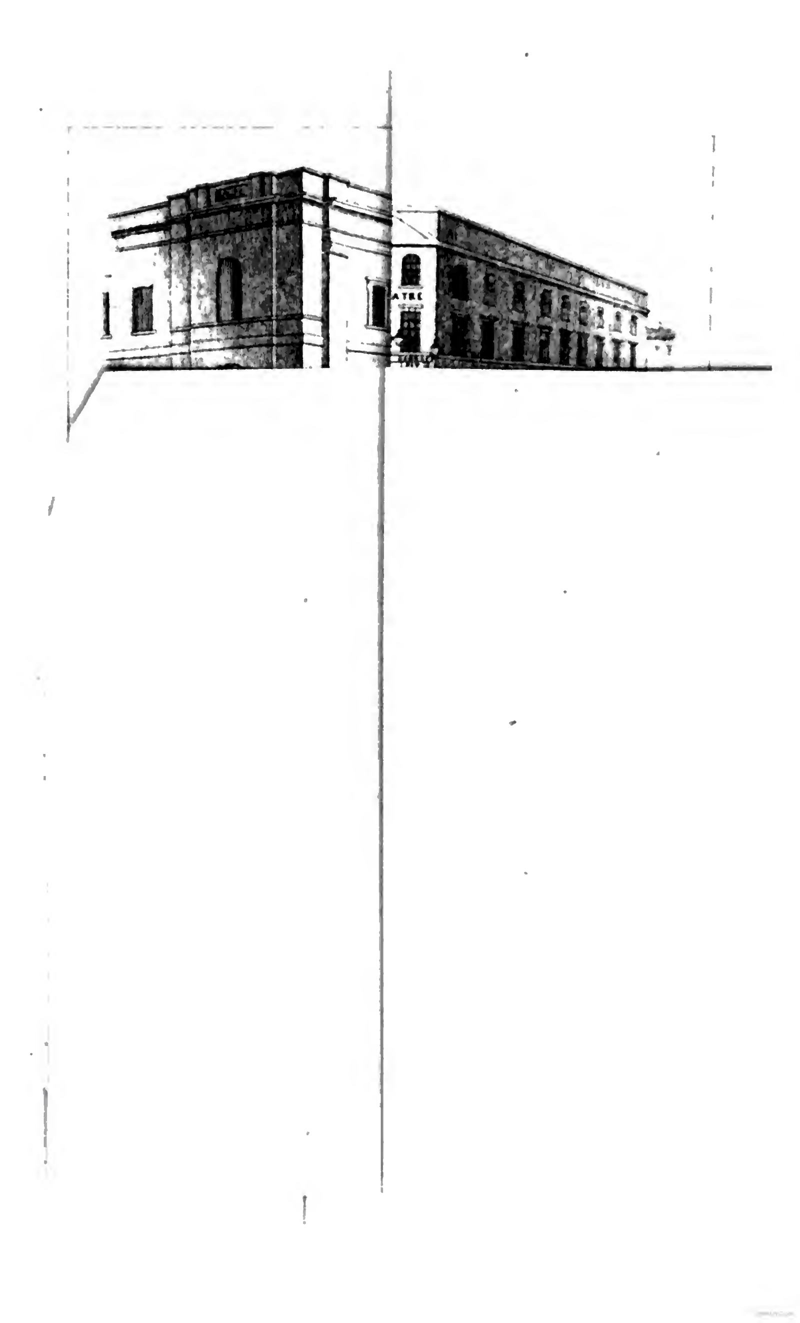
Anschütz, 1) (Heinrich Emanuel) und 2) ist richtig. A. 3) (Josephine geb. Kette), geb. zu Bamberg 1793, begann ihre Laufbahn 1810 bei dem dortigen Theater als jugendliche Sängerin und Soubrette, ging später nach Nürnberg, wo sie sich mit A. 1 vermählte. Sie folgte dann ihrem Gatten nach Königsberg und Breslau, wo sie als 1. Sängerin sehr beliebt war. 1820 wurde diese Ehe gelöst und sie heirathete den Schauspieler Müller, unter dem Namen Müller-A. gastirte sie 1822 in Leipzig u. m. a. Städten. In der letzten Zeit scheint sie sich von der Bühne zurückgezogen zu haben. 4) (Auguste geb. Butenop), geb. um 1800, begann ihre künstlerische Laufbahn bei der reisenden Gesellschaft ihres Vaters in den kleinern schlesischen Städten; 1820 wurde sie in Breslau als Soubrette engagirt, wo sie später die 2. Gattin von A. 1 wurde. Seit 1822 ist sie ein beliebtes Mitglied des Hofburgtheaters. Auf einer Kunstreise mit ihrem Gatten im Jahr 1837 fand ihr schönes Talent überall verdiente Anerkennung. 5) und 6) (Emilie und Alexander) Kinder von A. 1 und 3 und 7) (Auguste), Tochter von A. 1 und 4 u. s. w. Alexander A. ist gegenwärtig als erster Baritonist beim Hoftheater in Hannover angestellt und sehr beliebt.

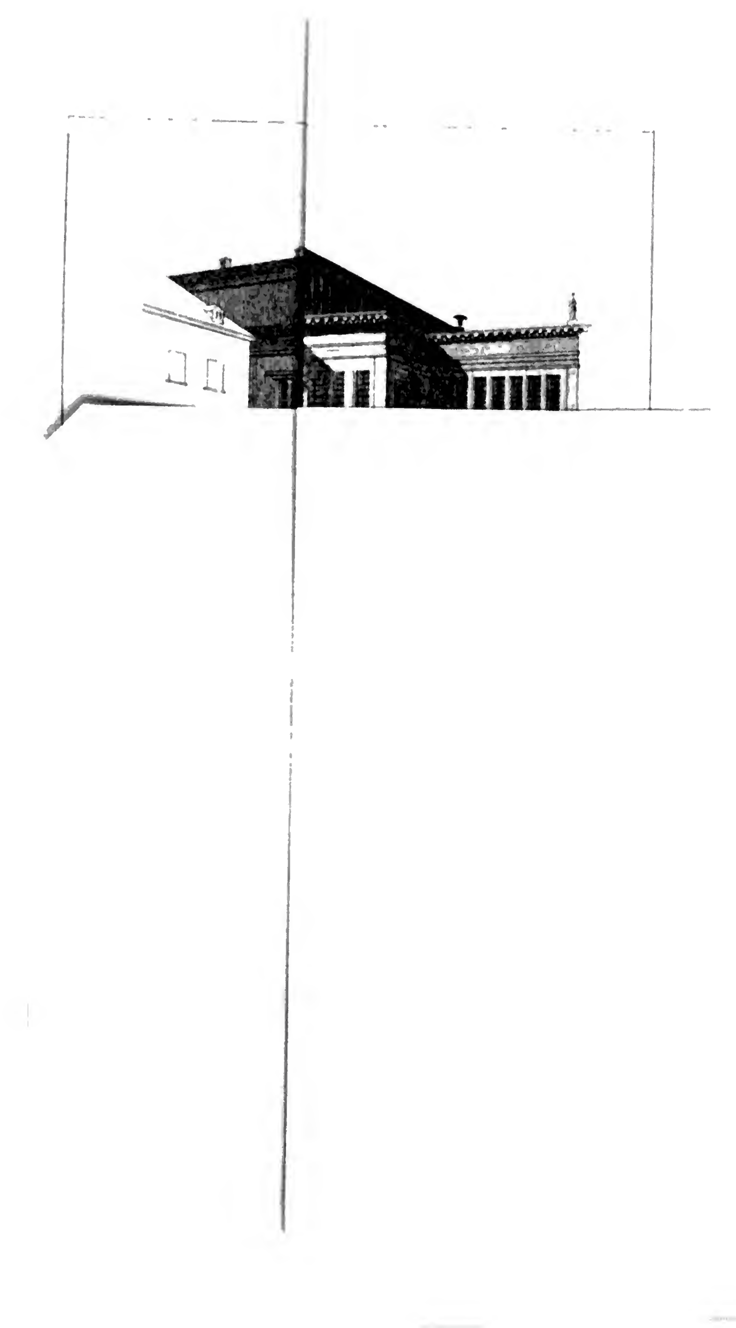
Der Verf. des Artikels **Crelinger** (vgl. Bd. 2 Seite 247) hat hier einen Nachtrag zu machen, weil er in der Darstellung des für die Künstlerin wichtigsten und unglücklichsten Lebensmoments einige Irrthümer begangen, deren Berichtigung eine unerläßliche Pflicht ist. Es ist unrichtig erstlich, daß der Gatte der Künstlerin **von einer innern Unruhe und Vermuthung** getrieben, sich beeilte aus dem Schauspiel nach Haus zurück zu kehren. Er hatte in Shakespeare's Heinrich IV. den **Poins** gespielt, eine Rolle die früher endigt als das Stück und kam nach dem Schluß seiner Rolle zu **der** Stunde zurück, wo ihn seine Gattin **erwartete.** Zweitens ist es durchaus **erwiesen,** daß der Tod des Künstlers **völlig außer Zusammenhang mit jenem Ereigniß gestanden.** Denn ein amtliches Zeugniß der Aerzte **Heim, Horn** und **Gräfe** hat dargethan, daß seine

Wunden absolut **illethal** gewesen, kaum unter das Zellgewebe gedrungen waren. Der spätere Tod erfolgte an einer **Milzentzündung.**

Durch diese beiden wesentlich anders als in der Darstellung unter dem Artikel **Crelinger** sich verhaltenden Momente, wird es völlig außer Zweifel gesetzt, was dort nur angedeutet worden, daß nicht eine **Schuld**, sondern ein schweres tiefes Unglück die junge Künstlerin traf, was es uns begreiflicher Weise zur ernstesten Pflicht macht, in einem dauernden Werk, wie das gegenwärtige, die Wahrheit selbst mit dem Bekenntniß des eigenen Fehlers, in das vollste Licht zu stellen.

L. Rellstab.





Allgemeines
Theater-Lexikon
oder
Encyklopädie
alles Wissenswerthen
für
Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde

unter Mitwirkung der
sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands

herausgegeben von

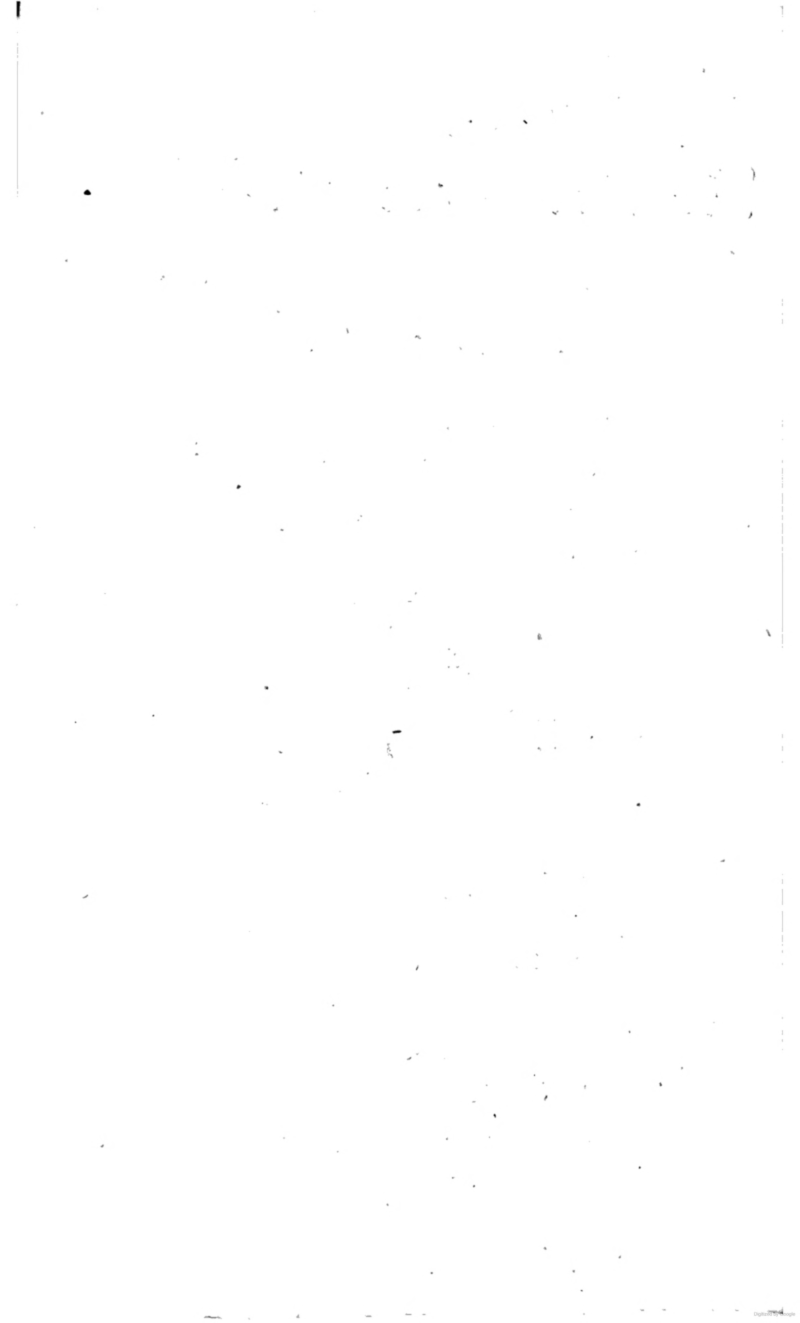
R. Blum, K. Herloßsohn, H. Marggraff.

Vierter Band.

Garrick bis Ker, Keren.

Mit 1 lithographirten Zeichnung.

Altenburg und Leipzig.
Expedition des Theater-Lexikons.
(H. A. Pierer. C. Heymann.)
1841.



Garrick (spr. Gärrick, David), geb. 1716 zu Hereford. Sein Vater war Hauptmann und lebte in angenehmen Umständen. Schon 1727 spielte G. in einer Schulkomödie den Sergeanten Kihl in dem Lustspiel: the recruiting officer mit besonderm Talent. 1734 besuchte er einen Onkel, Kaufmann in Lissabon, kam aber 1738 zurück und hörte Samuel Johnsons Vorlesungen über die griech. und röm. Classiker. 1737 ging er nach London, um sich dem Studium der Rechte zu widmen. Aber nach dem bald erfolgten Tode des Vaters eröffnete er mit seinem Bruder ein Weingeschäft, gab dasselbe indessen bald wieder auf, um nur dem Theater zu leber, das seit der Kindheit seine ganze Seele erfüllte. Er betrat in Ipswich als Alboan im Trauerspiel Oroanoko das Theater unter dem Namen Lyddal mit gutem Erfolg. Nur einen Sommer hielt er das Jammerleben engl. herumziehender Gesellschaften aus; ging dann nach London, wo er indessen trotz aller Mühe kein Engagement bei den großen Theatern fand und ein Anerbieten Gifford's, des Eigenthümers von Goodman'sfieldtheater, annehmen mußte, um nur angestellt zu werden. Im October 1741 trat er hier zum ersten Male vor einem Londoner Publikum als Richard III. auf. Seine Erscheinung setzte Alles in Erstaunen und Verlegenheit. Es war noch nicht erhört worden, daß ein junger Mensch von 24 Jahren, der erst vor kurzem das Theater betreten, Besseres und Gediegeneres leistete, als alle Schausp. Londons. Das Publikum drängte sich bald nach dem kleinen Theater und die großen Nationaltheater standen leer; G. erregte das Interesse von ganz London und den Neid aller Collegen. Demungeachtet ging er 1742 nach Irland, wo man Alles aufbot ihn festzuhalten; aber die vortheilhaften Anträge, die man ihm nun vom Drurylanetheater machte, zogen ihn zurück und er spielte mit immer steigendem Beifall bis 1745 in London. Dann ging er abermals nach Irland, wo er im Verein mit Sheridan die Direction des Theaters in Smock-Alley leitete. Aber 1746 spielte er bereits wieder in London und zwar diesmal am Coventgardentheater; hier sammelte er in kurzer Zeit so viel Vermögen, daß er im Verein mit Lacy

dem banquerott gewordenen Fleetwood sein Eigenthumsrecht auf Drurylane abkaufte. 1747 eröffnete er sein Theater mit einer sehr tüchtigen Truppe, unter deren Mitgliedern Barry, Prithard und Cibber besonders glänzten. Die Gunst des Publikums wandte sich seinem neuen Unternehmen entschieden zu und bald war G. reich und unabhängig. Bis 1776 blieb er in diesem Wirkungskreis als Director, erster Schausp. und Theaterdichter; nur unternahm er 1763 und 64 eine Reise nach dem Continent. Am 10 Juni 1776 trat G. zum letzten Mal als Don Cäsar in Donna Diana auf und nachdem er das Publikum noch einmal entzückt hatte, zog er sich ganz von der Bühne zurück. Leider konnte er die wohlverdiente Ruhe nicht genießen, Steinschmerzen quälten ihn unausgesetzt bis zu seinem Tode, der am 20. Jan. 1779 in London erfolgte. Er wurde mit fast königl. Pomp in der Westmünster Abtei begraben. G. war einer der größten Schausp. die je gelebt; ohne von der Natur besonders vortheilhaft ausgestattet zu sein, wirkte er durch sein Genie unwiderstehlich auf das Publikum. Er war von Mittelgröße, angenehmer aber nicht ausdrucksvoller Gesichtsbildung und hatte kein besonders starkes, aber sehr weiches, biegsames und klares Sprachorgan. Nennt man G. auch in tragischen und komischen Rollen gleich groß, so waren doch die erstern sein eigentliches Element; mit niegeahnter Gewalt griff er in die Seele der Zuschauer und riß sie mit gleicher Sicherheit auf die Höhe des Jubels und in die Tiefe der innigsten Schmerzerschütterung hin. Als Mensch war er höchst achtungswerth, als Theaterdirector unermüdlich, arbeitsam und unpartheiisch und erwarb sich wesentliche Verdienste um die innere Gestaltung und Fortentwickelung des engl. Theaters. Als Theaterdichter gehört er zu den wenigen Schausp.n, die sich einen bedeutenden Platz unter den Dichtern aller Nationen errungen; G. schrieb 27 Stücke, unter denen **the Lying Valet, High life below stairs** u. s. w. noch heute mit Beifall gegeben werden. Daß er Shakespeares Meisterwerke unverzeihlich veränderte, oder wie man damals sagte, verbesserte, mag man der Zeit vergeben, in der er gelebt, wo Voltaire's polirte und geregelte Tragödien in England spukten. G.s Werke erschienen in 3 Bänden, London 1798. Ueber sein Leben und seine Kunst circuliren Tausende von Anekdoten, deren eine Deinhardtstein zu seinem Lustspiele: G. in Bristol benutzt hat; Lichtenberg hat deren viele, so wie sonstige schätzbare Bemerkungen über G. in seinen vermischten Schriften gesammelt. (R. B.)

Gartenbau (Alleg.), personifizirt durch den Gott Vertumnus und seine Geliebte, Pomona. Als Attribute haben sie Kränze von Baumzweigen oder grünem Laube, Gartenfrüchte im Schooß, oder auch ein Füllhorn mit Früch-

ten im Arm. Zu ihren Füßen liegen Gartenwerkzeuge: Haken, Spaten, Gartenmesser, Gießkanne, Baumsäge u. s. w. Pomona wird zuweilen von einem Hunde, als treuem Wächter, begleitet. (K.)

Gasbeleuchtung. Diese glänzende Erfindung der neuern Zeit, die die Nacht in Tageshelle zu kleiden vermag, hat sich auch auf die Bühne Bahn gebrochen und ist mit Erfolg schon seit Jahren angewendet worden. Bereits 1812 führte das Drurylane-Theater zu London G. im Zuschauerplatze und in den Räumlichkeiten außer der Bühne ein; mehrere Pariser Theater folgten und auch in Deutschland hat man hin und wieder den Versuch gemacht, doch ist bis jetzt erst Ein Theater, das Kölner ganz mit Gas beleuchtet. — G. da einzuführen, wo die Stadt selbst nicht auf dieselbe Art beleuchtet ist, ist nicht rathsam, da die höchst bedeutenden Anlagekosten für ein einzelnes Gebäude nicht angewendet werden können; wo aber G. im allgemeinen eingeführt ist, da verdient sie auch für das Theater den Vorzug vor jeder andern Beleuchtung. — Abgesehen von dem tagähnlichen Lichte, welches die G. giebt, ist sie weit billiger als die mangelhafte Oehl- oder Talgbeleuchtung; das Licht ist ruhiger, gleichmäßiger, natürlicher; der unangenehme Geruch des Oehles wird vermieden; die Gefahr einer Entzündung durch herabfallende Schnuppen ist nicht vorhanden und das ganze Beleuchtungsgeschäft ist weit reinlicher, einfacher und der Bühne angemessener. Nur ist die Einführung der G. im Zuschauerraume durchaus nicht rathsam, wenn die Bühne noch mit Oehl beleuchtet wird, weil alsdann das Bühnenbild gegen die Tageshelle im Auditorium dunkel und unklar erscheint. Die Schwierigkeiten, die sich bei der Einführung der G. auf der Bühne darbieten, sind wie mehrfache Beispiele lehren, übertrieben worden, alle Vorrichtungen zum Lichtwechsel lassen sich an derselben eben so, wie an den Oehllampen anbringen und die Beleuchtung der Versetzstücke und einzelner Stellen in der Decoration ist das einzig wahrhaft Schwierige; doch auch hier läßt sich mit transportabeln Gasbehältern nachhelfen. — Die Erzeugung und Leitung des Gases hier zu erörtern, kann nicht unsere Aufgabe sein, da die Einführung dieser Beleuchtung tüchtige und mit der Sache vertraute Techniker erheischt; wer Näheres darüber wünscht, findet es in folgenden Schriften: Accum, Practical of Gaslight, London 1815. Accum, Description of the process of manufacturing coal Gas, London 1819 (übers. von Lampadius). Tabor, vollständiges Handbuch der Gasbeleuchtungskunst. Frankf. a. M. 1822. Schubarth, Elemente der technischen Chemie. Berlin 1835. — Marbach, chemisches Lexicon. Leipzig 1835—38. — Die engl. polytechnischen Journale, so wie das

deutsche von Dingler u. v. a. Ueber die Anwendung des Gases zum Blitzen s. Blitz. Vergl. Beleuchtung. (T. M.)

Gassmann, 1) (Florian Leopold), geb. 1729 zu Brüx in Böhmen, entfloh schon im 13. Jahre dem elterlichen Hause und dem Kaufmannsstande und verdiente sich als Harfenvirtuose so viel, daß er eine Reise nach Italien machte. In Venedig verarmt und hülflos, nahm sich ein Geistlicher seiner an und ließ ihn durch Pater Martini ausbilden. Bald glänzte er als Componist, und Theater wie Kirche suchten seine Werke. 1763 kam er als Ballet-Componist nach Wien, wo er 1771 zum Hof-Capellmeister ernannt wurde. Ein Sturz aus dem Wagen zog ihm 1774 ein Gebrechen zu, an dem er bald nachher starb. G. schrieb 23 komische und ernste Opern, die sämmtlich reich an Melodie und gediegener Arbeit sind. Ein unvergängliches Denkmal schuf er sich, durch die 1772 in Wien von ihm begründete Wittwencasse für inländische Tonkünstler. Seine beiden Töchter Maria Anna und Maria Theresia wurden von seinem Schüler Salieri zu trefflichen Sängerinnen gebildet und glänzten bis zum Anfange dieses Jahrh.s an den Theatern Wiens. 2) (Karl Georg), geb. 1779 zu Hannover. Schon als Kind erwachte seine Neigung für die Bühne; er befriedigte dieselbe zuerst auf einem Liebhabertheater und verließ dann 1797 heimlich seine Vaterstadt, um sich in Blankenburg, einer reisenden Gesellschaft anzuschließen. Hier betrat G. zum ersten Mal die in einer Scheune sich befindende Bühne als Brena in: Ludwig der Springer. Mitglied dieser Gesellschaft blieb er 6 Monate und hatte mit Mangel und Elend zu kämpfen; dann ging er zu Fuß über Magdeburg, Braunschweig und Hamburg nach Stade, und wurde hier abermals bei einer reisenden Gesellschaft angestellt. Diese Gesellschaft löste sich 1800 auf und G. fand in Rostock Engagement für jugendliche Helden und Buffo's, welches er zur Zufriedenheit ausfüllte. Als 1801 in Schwerin ein Hoftheater errichtet wurde, ging G. zu demselben über und debutirte mit großem Beifall als Wallenfeld im Spieler, und als Sichel im Doctor und Apotheker. 1802 ging G. nach einem erfolgreichen Gastspiel in Lübeck nach Bremen, von dort 1804 nach Regensburg. 1806 gab er Gastrollen in Würzburg, Manheim, Kassel, und wurde am letztern Orte engagirt. Dieses Engagement dauerte indeß nur 6 Wochen, weil Kassel von den Franzosen besetzt wurde; G. ging nach Bremen zurück. 1807 gastirte er in Hamburg, nahm 1808 ein Engagement in Stettin an, und machte von hier aus Kunstreisen nach Königsberg, Danzig, Breslau und Frankfurt a. d. O. 1812 nahm er Engagement in Danzig an, floh aber Anfangs 1813, um der Belagerung zu entgehen

nach Stettin; hier spielte er 12 Gastrollen, ging dann nach Mecklenburg und von dort 1815 zum 2. Theater in Hamburg. 1816 erhielt G. Anstellung in Braunschweig, wurde daselbst Regisseur des 1818 errichteten Nationaltheaters, verließ es jedoch 1819 wieder und gastirte in Leipzig, Rostock, Dobberan und Bremen; ging 1820 abermals nach Kassel und gastirte 1821 in Braunschweig, 1825 am Hoftheater in Berlin und noch einmal in Braunschweig, wo er bei dem 1826 errichteten Hoftheater lebenslänglich angestellt wurde. 1827 gab er abermals Gastrollen auf dem Hoftheater zu Berlin, so wie 1828 in Bremen. Seit jener Zeit trat er nur 1839 in Schwerin noch einmal als Gast auf. G. spielte früher Helden und Liebhaber, wozu Persönlichkeit und Talent ihn besonders befähigten; seit 1821 aber Charakterrollen und Väter. Er bemühet sich stets der Wahrheit getreu zu bleiben, den feinsten Anstand zu beobachten, und huldigte nie der Menge. Auch erfreut er sich noch heute der ungetheilten Liebe des Publikums. (3. Z.)

Gasperini war lange Zeit erster Tänzer beim k. Theater zu Berlin; 1838 debutirte sein Sohn auf derselben Bühne und versprach durch sein Talent unter den vorzüglichsten Künstlern des k. Ballets sich einen ehrenden Platz zu erringen. (H..t.)

Gastrollen (Theaterwes.), Gastspiele, Gastdarstellungen, Gastrolliren. — Eine Bühnensitte, die nur in Deutschland eine so große Bedeutung und so großen Einfluß auf den Zustand des Theaters im Allgemeinen gewonnen hat, daß ihre Wesenheit schon jetzt entscheidend in das Gesammtinteresse der deutschen Bühne eingreift und bei dem durch Eisenbahnen täglich vermehrten und erleichterten Verkehr zwischen den einzelnen Städten in der Zukunft noch eine Ausbildung gewinnen kann, von der man nicht weiß, ob man sie wünschen oder fürchten soll. England, Frankreich, Italien kennt zwar G., aber sie sind dort etwas Einzelnes, auf außerordentliche künstler. Fähigkeit Beschränktes, während die meisten deutschen Theater, namentlich die kleinen und auf Geldgewinn angewiesenen durchschnittlich fast mehr Vorstellungen mit Gästen, als ohne dieselben geben. Die Nothwendigkeit, dem Publikum diejenigen Künstler erst zur Prüfung vorzuführen, deren Eintritt in die Kunstgenossenschaft einer Bühne wünschenswerth ist; dann aber der Wunsch, berühmte Künstler bei ihrer Durchreise auftreten zu sehen, ließ die Sitte der G. entstehen, welche erst seit ungefähr 20 Jahren eine so ungewöhnliche Ausbreitung auf allen deutschen Bühnen gefunden. In ihrem Grundprinzip nothwendig und wohlthätig wirkend, kann das Uebermaaß der G. so wie es gegenwärtig leider fast allgemein besteht, nur nachtheilig

auf das Gesammtinteresse der Bühnen und, was noch mehr zu beachten ist, der Schauspielkunst sein. Wenn man in neuester Zeit Schausp. fast auf allen deutschen Bühnen G. geben sieht, die anerkannt nur eine Rolle zu spielen im Stande sind (etwa eine besondere Befähigung für den jüdischen Jargon oder gar zu einem Affen haben) und dadurch Geld und Beachtung gewinnen, so möchte hierin wohl jetzt schon der äußerste Grenzpunkt in dieser Beziehung erreicht sein und die Uebersättigung das richtige Verhältniß wieder herstellen. Es fragt sich indessen, ob bei der außerordentlichen Leichtigkeit, mit der jetzt Reisen bewerkstelligt werden, und namentlich durch die Schnelligkeit, mit der man von einer bedeutenden Stadt zur andern gelangen kann, das Gastspiel nicht eine noch größere Ausdehnung erhält, als es jetzt schon hat; denn wenn der Schausp. in dem voraus festgestellten Repertoir mehrere freie Tage hat, so kann er leicht diese ohne Beeinträchtigung seines Dienstverhältnisses zu Darstellungen auf anderen Bühnen benutzen, die durch Eisenbahnen mit seinem Wohnorte verbunden sind. Zeit und Erfahrung werden auch hierin das Richtige feststellen, doch möchte schon jetzt mit Gewißheit vorauszusagen sein, daß wenigstens das Streben und der Wunsch vieler Schausp., die jetzt kaum an G. denken, durch die Leichtigkeit des Reisens geweckt oder vermehrt werden wird. Das Vortheilhafte oder Unvortheilhafte der Gastsp. läßt sich am Besten von 2 verschiedenen Standpunkten aus betrachten, und zwar von dem Standpunkte der Directionen und von dem der Schausp. Vortheilhaft für *Directionen* sind die G. wenn sie als Prüfung für ein beabsichtigtes Engagement statt finden; der Ruf eines Schausp.s, ja selbst das Sehen desselben bei der Bühne, der er angehörte, giebt noch keineswegs die Gewißheit, ob er auch den Anforderungen entsprechen wird, die Bühne und Publikum einer andern Stadt an ihn machen; dort kann Gewohnheit, sonst achtbarer bürgerlicher Charakter, Verbindungen mit Familien u. s. w. eine Beliebtheit des Künstlers herausgestellt haben, die keineswegs den Maßstab seiner Brauchbarkeit unter anderen Verhältnissen bestimmt. Zu G. die ein Engagement einleiten sollen (*Engagement auf Gefallen und Nichtgefallen* in der Theatersprache genannt) ergeht die Einladung gewöhnlich von der Direction; nur ist dann zu beachten, daß dem Gaste nicht unbeschränkte Freiheit in der Wahl seiner Rollen gelassen werde; denn es kommt in diesem Falle weniger darauf an, daß er spiele, was er für besonders geeignet hält, ihn zu empfehlen, sondern was die Direction in den Stand setzt, zu beurtheilen, ob er auch fähig ist, gerade das fehlende Fach auszufüllen. Hier muß also die vorläufige Uebereinkunft das richtige Verhältniß festsetzen.

Beide Rücksichten, sowohl die künftige Brauchbarkeit für das bestimmte Fach, als die möglichste Empfehlung beim Publikum dürften zu beachten sein. Vortheilhaft für Directionen ist zweitens das Gastspiel berühmter Künstler großer Bühnen in Rücksicht auf den Einfluß, den die Darstellungen derselben auf die Kunstgenossenschaft, auf den Kunstgeschmack des Publikums und für deu Augenblick auf die Kasse haben. Doch ist hier wohl die große geordnete und gesicherte Bühne von der kleineren zu unterscheiden. Bei großen Bühnen treten oft Zeitpunkte ein, wo sich eine gewisse stagnirende Ruhe und Bequemlichkeit bemerklich machen. Aus dieser rüttelt am Besten das Gastspiel eines bedeutenden Künstlers auf. Wenn auch nicht augenblicklich, wirkt die größere Regsamkeit, welche es hervorzubringen pflegt, doch immer belebend ein und lange nach demselben finden sich noch Spuren seiner Erscheinung. Wohl zu bedenken hat indessen jede Direction einer großen Kunstanstalt, ob die vorübergehende Erscheinung eines solchen Gastes nicht Anforderungen beim Publikum hervorruft, die sich bei den vorhandenen Mitteln nicht erfüllen lassen. Der zunächst liegende Uebelstand in diesem Falle ist der Vergleich, den das Publikum zwischen den glänzenden Leistungen des Gastes und den bescheidenen, gewohnten der heimischen Künstler anstellt und der fast jedesmal zum Nachtheil der Letzteren ausfällt. Der glänzende Stern geht aber vorüber und das Gewohnte tritt wieder in seine Rechte; Erschlaffung folgt der fieberhaften Erregung eines Epoche machenden Gastes und statt Dank erntet die Direction Vorwürfe. Bei kleineren Bühnen tritt dieser Uebelstand nicht so grell hervor; das Publikum weiß, daß ein Künstler ersten Ranges sich einer solchen Bühne nicht anschließen kann und nimmt dankbar das vorübergehend Gebotene; das größere Publikum glaubt aber ein Recht auf den Besitz des Besten zu haben und rechtet mit der Direction, wenn ein Engagement des Künstlers auch durch anderweitige contractliche Verbindungen unmöglich gemacht wird. Was den Vortheil der Kasse betrifft, so sind die Honorare für erste Fächer großer Bühnen namentlich in der Oper so bedeutend, daß diese Rücksicht allein schwerlich eine Direction zur Bewilligung eines solchen Gastspieles veranlassen kann, denn mit einiger Regsamkeit und Sorgfalt läßt sich das Repertoir durch neue oder neu ausgestattete Stücke eben so anziehend gestalten, als durch G.; wobei noch zu beachten ist, daß die heimischen Künstler keinem Vergleich zu ihrem Nachtheil ausgesetzt, ihnen im Gegentheil Gelegenheit gegeben wird, sich in neuen Aufgaben zu empfehlen. Es giebt gegenwärtig in Deutschland Bühnen, deren Directoren von den Grundsatz ausgehen, sich nur durch G. erhalten zu können. Sie engagiren eine

Gesellschaft höchst mittelmäßiger Schausp. möglichst wohlfeil, besetzen die wichtigsten Fächer nur nothdürftig und lassen fortdauernd Gäste spielen, die dann auch kurze Zeit das Repertoir ausschließlich beherrschen, für welche Stücke einstudiert werden, die nur während ihrer Anwesenheit zu geben möglich sind, reizen und — überreizen das Publikum, das dann natürlich nie in's Theater geht, wenn die Bühne einmal auf die eigene Kraft angewiesen ist. Durch diese Spekulation, die als solche sich freilich hin und wieder richtig gezeigt hat, muß nothwendigerweise jedes Ensemble mit der Zeit ganz vernichtet werden; das Repertoir zersplittert sich, das Publikum gewöhnt sich, einzelne Kunststücke aber kein Theater mehr zu sehen und die Bühne wird immer mehr zu einer bloßen Vergnügungsanstalt herabgewürdigt. Da solche Bühnen selten Honorare zu zahlen pflegen, und der Gast bei ihnen nur auf Benefize angewiesen ist, so wagen sie nichts, als den Ruin der Kunst und der kommt nicht in Betracht, wenn die Kasse nur gefüllt ist. Namentlich findet sich dies Verhältniß bei solchen kleinen Bühnen, die in der unmittelbaren Nähe großer Hauptstädte liegen. Was in der Hauptstadt sich nur in irgend einer Richtung einen Ruf erworben, wird zu G. eingeladen und dem Publikum der Provinz, das so gern die Hauptstadt in ihren Moden nachäfft, geflissentlich vorgeführt. — Vortheihaft für **Schausp.** ist das Gastspiel, wenn es sich zu günstiger Zeit mit gesichertem pekuniärem Vortheil, ohne sich einer durch Verhältnisse begünstigten Rivalität auszusetzen, und mit unbedingter Anerkennung des Publikums gestaltet. Die Wahl der Zeit ist selten dem Künstler überlassen und hängt immer von der contractlichen Urlaubszeit ab, die wie weiterhin noch berührt werden wird, gewöhnlich in die Sommer-Monate fällt. Doch thut man gut, sich vor Anschließung einer dahin lautenden Uebereinkunft zu unterrichten, ob der Hof während der G. anwesend sein wird, ob Messen, Volksfeste, Kirchenfeierlichkeiten, Manöver vielleicht die Theaterbesucher abhalten könnten, oder im Gegentheil das Haus zu füllen pflegen, ob keine andern Gäste von Ruf unmittelbar vorher oder nachher auf derselben Bühne auftreten werden u. s. w. Hinsichtlich des pekuniären Vortheils ist für den Schausp. ein bestimmtes Honorar für jede Rolle, oder ein **garantirtes** Benefiz für eine gewisse Zahl von Rollen stets das Beste und Gerathenste. Auf ein nicht garantirtes Benefiz zu spielen, ist, wenn man seines Erfolges nicht aus früheren Erfahrungen ganz gewiß ist, und die Verhältnisse der Bühne nicht ganz genau kennt, weniger zu rathen, da zu viel von der Stimmung des Publikums gegen aufgehobenes Abonnement überhaupt abhängt, als daß man hierin allein auf die

eigene Kraft trauen dürfte. Die Höhe des Honorars ist je nach der Größe und Stellung der Bühne sehr verschieden. Kleine reisende Gesellschaften geben wohl für ein Probegastspiel einen Dukaten, bei Sängerinnen ersten Ranges ist dagegen schon ein Honorar von 40 Louisd'or für jede Rolle in neuester Zeit vorgekommen. Der Künstler hat bei seiner Honorarforderung nicht allein den persönlichen Vortheil, sondern auch die Würde des Instituts zu vertreten, dem er dauernd angehört. Unter 5 Louisd'or dürfte für kein Mitglied einer irgend bedeutenden Bühne gerathen sein, seine Forderung zu stellen. Jede Mehrforderung aber richtet sich am Besten nach den Mitteln der Bühne, bei welcher das Gastspiel statt finden soll, und sind hier Erkundigungen bei Kunstgenossen, die dort schon gespielt, anzurathen. Ist der Künstler durch seine Verhältnisse gezwungen, außer dem Vergnügen und der Erholung des Reisens, der durch G. zu erwartenden Vergrößerung seines Rufes und der dadurch gesteigerten Geltung bei der eigenen Bühne, besonders auf pekuniären Vortheil zu sehen, so ist wohl zu berechnen, ob die Kosten der Reise, des Aufenthaltes, die mannigfachen nicht abzuweisenden Ausgaben während des Gastspieles, die bei manchen Bühnen sich über 10 Prozent erhebenden Douceurs an das Hülfspersonal u. s. w. auch von dem zu erwartenden Gewinn zu bestreiten sind. Besonders geschehe dies, wenn man auf ein nicht garantirtes Benefiz angewiesen ist und man schlage den eignen Vortheil nie höher an, als auf die Hälfte der Summe, die nach Angabe der Direction bei einem Benefize einkommen kann. Noch ist zu beachten, daß bei denjenigen Bühnen, welche einen eigenen Pensionsfond besitzen, ein Abzug von meistens 5% von jedem Gastspiel-Honorar für diesen gebräuchlich ist. Hinsichtlich des zu hoffenden Vortheiles für die Künstler. Ehre und den zu gewinnenden Ruf ist bei G. zu beachten, daß man nicht in Rollen auftrete, die dort von einem sehr beliebten Schausp. mit verdientem Beifall gespielt worden sind, oder Stücke wähle, die zu häufig gegeben wurden, als daß sie das Publikum noch anziehen könnten. Ein Gastspiel erscheint in allen seinen Richtungen als verfehlt, wenn es dem Künstler nicht gelingt ein zahlreiches Publikum zu versammeln und um dieses herbeizuziehen, verwende man besondere Sorgfalt auf die Wahl der Stücke und Rollen. Verhältnisse mancherlei Art wirken hier oft störend oft fördernd ein; jede Bühne, jede Persönlichkeit, jede Zeit erzeugt in dieser Beziehung andere Rücksichten, die sich dem Gaste günstig oder ungünstig erweisen; daher läßt sich im Allgemeinen nichts darüber sagen und nur darauf aufmerksam machen, daß alle diese Verhältnisse vorher wohl zu bedenken sind, wenn dem Künstler nicht

ein glänzender Ruf zur Seite geht, sondern im Gegentheil dieser erst erworben werden soll. Sehr verschieden ist der Einfluß, den G. auf die spätere Stellung des Schausp.s ausüben. Bei einigen sind sie die erste Stufe zur Anerkennung, Selbstvertrauen und künftiger Bedeutung; bei anderen die Veranlassung zu Entmuthigung und scheuem Zurückziehen in eine beschränkte Stellung. Beides trifft den Künstler verdient oder ohne eigne Schuld. Namentlich schadet oder nutzt hier die Kritik, je nachdem sie gerecht, oder durch äußere Verhältnisse günstig oder ungünstig influirt ist. Sie verbreitet mit Schnelligkeit die wahren oder unwahren Berichte über den Erfolg, und ihrer Ungunst, ihrem Tadel glaubt man eher, als ihrer Anerkennung, ihrem Lobe. Hier bieten sich dem Künstler tausend Klippen dar, die nur der entschiedenste Takt vermeiden kann. Ohne es zu wissen, hat der Schausp. oft schon Feinde in einer Stadt, ehe er noch aufgetreten, sieht sich verunglimpft, herabgewürdigt, ohne zu ahnen, von welcher Seite die Schläge fallen. Die Beliebtheit des Schausp.s, in dessen Fach die G. schlagen, seine Familienverbindungen und freundschaftlichen Verhältnisse mit den Berichterstattern, wirken hier oft ungünstig ein; eine unterlassene Visite, ein glänzender Ruf, den in den Staub zu ziehen Effekt macht und die Leser fesselt, hin und wieder sogar der Einfluß der Direction selbst, deren Berechnungen ein zu günstiger Erfolg des Gastes entgegen steht, — Alles dies kann den Künstler einer unverdienten Animosität der Kritik aussetzen. Schwer ist es hier rathen zu wollen, wie weit der Schausp. dem Gefühl seiner künstler. und menschlichen Würde entsagen soll, um sich die Kritik zu gewinnen; eben so schwer aber ein vollständiges Ignoriren der einflußreichen öffentlichen Stimmen zu empfehlen. Wohl ist hier die Achtung vor dem Urtheil des wahren Kunstrichters von dem servilen Huldigen jedes Winkel-Rezensenten zu unterscheiden. Eine ganz gewöhnliche Erscheinung ist es, daß die Redactionen der Lokalblätter dem Schausp. gleich bei seiner Ankunft ganze Jahrgänge mit der quittirten Rechnung übersenden, anderer Erpressungen gar nicht zu gedenken. Diesen Anforderungen gegenüber mit dem richtigen Takte zu verfahren ist schwer, aber durchaus nothwendig. Nur glaube man nicht, durch zu bereitwilliges Entgegenkommen Allen zu genügen, und auch hierbei ergebe jede Persönlichkeit, jedes Verhältniß das Richtige. — In geschäftlicher Hinsicht wäre noch Folgendes zu bemerken: Die gewöhnlichste Zeit für G. ist der Sommer; für die Directionen deshalb, weil sie im Sommer besonderer Reizmittel bedürfen, um das Publikum anzuziehen, im Winter aber der Theaterbesuch schon an und für sich selbst lebhafter ist, weshalb jede Bühne dann gern mit eigenen Mit-

teln zu arbeiten pflegt; für die Schausp. weil sowohl der Urlaub gewöhnlich im Sommer gegeben wird, als auch in dieser Zeit viele ein neues Engagement suchen, also von Theater zu Theater reisen, bis G. und in deren Folge ein Engagement sich findet. Das zunächst Wichtige bei jeder Correspondenz über ein beabsichtigtes Gastspiel ist die Einsendung des Repertoirs derjenigen Rollen, die man vorzugsweise zu spielen wünscht. Sehr natürlich wählt der Schausp. nur solche, in denen er sich dem Publikum am günstigsten zu zeigen hofft und über deren Erfolg ihn die Erfahrung schon belehrt hat. Andere Rollen, als schon gespielte, zu G. zu wählen, ist in vielen Beziehungen nicht anzurathen. Thut es der jüngere Schausp. in der sehr natürlichen Absicht, seine Kräfte auch in größeren Aufgaben zu versuchen, aber ohne die gewisse Hoffnung auch bei seiner heimischen Bühne dieselben Rollen einzuspielen, erhält er auch Beifall in ihnen, so bereitet er sich bei seiner Rückkehr Unzufriedenheit mit den Verhältnissen, in denen er lebt, und die er doch aus andern Rücksichten nicht aufzugeben wagt. Er begreift nicht, warum die eigene Bühne und ihr Publikum ihm nicht dasselbe Zutrauen, denselben Beifall schenken, den er doch auf einer anderen gefunden, und hält sich für zurückgesetzt, verkannt, weil vielleicht der Platz vor ihm besetzt und zur Zufriedenheit des Publikums besetzt ist. Thut es der ältere, erfahrene Schausp., so hat er zu bedenken, daß seine Leistung in dem wirren Treiben eines Gastspieles nothwendigerweise durch ungenügende Proben, zu schnelles Einstudiren, ganz neue Umgebung und eigene Befangenheit geschwächt werden muß. Es verräth wenig Selbstvertrauen in die eigene Fähigkeit, Rollen anderer als G. zu spielen. — Die Bühne nun, welche das Gastspiel zu bewilligen hat, wählt aus dem eingesandten Repertoir diejenigen Rollen, welche ihren Verhältnissen vorzugweise entsprechen; sie streicht solche, die sich in der festgesetzten Zeit nicht herausbringen lassen, die zu oft gesehen worden sind, oder die von dem Gaste anerkannt so ausgezeichnet gegeben werden, daß der Vergleich dem dort dafür fest engagirten Schausp. nothwendigerweise schaden muß. Hinsichtlich der ersten Rolle bestehe man indessen fest auf seinem Vorschlag, weil meistentheils der erste Eindruck für die ganze Dauer des Gastspiels entscheidend ist und man gewöhnlich diejenige dazu wählt, über deren Erfolg die eigene Erfahrung schon entschieden hat. Bei Stücken, die aus anderen Sprachen übersetzt sind, versäume man nicht, diejenige Uebersetzung besonders nahmhaft zu machen, nach der man schon gespielt, weil in dieser Beziehung sich oft später die unangenehmsten Verschiedenheiten bemerklich machen. Dies gilt auch ganz besonders für

die Oper, namentlich für die neuere franz. Die Zahl der Rollen in der Woche, so wie die genaue Bestimmung, in welcher Zeit das ganze Gastspiel beendet sein muß, werde vor allen Dingen festgesetzt; dies ist namentlich bei größeren Bühnen sehr nöthig, da dort das Repertoir entweder stabiler ist, oder von den Befehlen des Hofes, so wie von der Nothwendigkeit abhängt, kürzlich mit Beifall gegebene Stücke öfter zu wiederholen. Das Zusammentreffen mit anderen Gästen werde möglichst vermieden, weil dadurch die rasche Folge der Rollen gewöhnlich gehindert wird, und Unannehmlichkeiten mancherlei Art entstehen. Spielt man auf ein Benefiz, so werde der Wahl desselben die größte Sorgfalt gewidmet. Ist das zu gebende Stück dort neu, so muß das Buch, wenn es möglich ist auch die Rollen, zeitig genug eingesandt werden. Nur beachte man hierbei gewissenhaft die Ansprüche des Dichters, dessen Erlaubniß dazu unbedingt eingeholt werden muß. Die Bühnen, auf denen neue Stücke bei G. gegeben werden, verweigern gewöhnlich jedes Honorar dafür und überlassen die Verantwortung demjenigen, der es mitgebracht. Geben sie das Stück ohne den Gast weiter, so sind sie allerdings verbunden, Honorar dafür zu zahlen; nimmt es der Gast aber wieder mit, so erscheint ein Verweigern desselben gerechtfertigt. — Der Tag des Benefizes, die Besetzung und was sonst für den Erfolg desselben von Wichtigkeit ist, werde genau vorher festgesetzt, weil sich sonst später häufig unangenehme Erfahrungen in dieser Beziehung herausstellen. Costume und namentlich Perrücken bringt man am Besten selbst mit, weil hierin die Gewohnheit einen unbestreitbaren Einfluß übt und man selten das findet, was eben durch Gewohnheit unbedingt nothwendig erscheint. Natürlich bezieht sich dies nicht auf solche Costumstücke, die sich selbst bei der kleinsten Bühne vorfinden; sondern nur auf das ungewöhnlich Prächtige, Charakteristische, vorzugsweise der Persönlichkeit Anpassende. Bei der Ankunft pflegt man der Direction entweder im Geschäftslokale, oder den einzelnen Mitgliedern derselben persönlich die erste Visite zu machen, setzt diese dann bei den Schausp.n der ersten Fächer persönlich fort und läßt durch den Theaterdiener bei dem übrigen Personale Visitenkarten abgeben. Die Rollen, welche man zu geben beabsichtigt, vergleicht man hinsichtlich des Gestrichenen, Geänderten u. s. w. mit den Souffleurbüchern, damit auf den Proben kein unangenehmer Aufenthalt entsteht. Sehr vortheilhaft ist es, wenn man vor dem eigenen Auftreten einigen Vorstellungen der Bühne selbst beiwohnt, um dadurch den Ton, das Ensemble, die Lokalität und die Fähigkeit der Darsteller kennen zu lernen. Auf den Proben hat die Art, mit welcher man den Kunstgenossen gegenüber auf-

tritt, den entschiedensten Einfluß auf die persönlichen Beziehungen während der ganzen Dauer des Gastspieles. Kein Gast sollte vergessen, daß dem ganzen Personal der Bühne durch sein Gastspiel eine außergewöhnliche Mühwaltung erwächst, daß er selbst im günstigsten Falle nichts ohne ihre Hülfe vermag und daß Bildung und Gesittung in seinem Benehmen auch das der Kunstgenossen bedingt. Unvermeidlich ist es, während der Proben kleine Aenderungen, andere Stellungen, ein Auslassen, einen Zusatz u. s. w. zu verlangen und wenn diese auf freundliche, rücksichtsvolle Weise erbeten werden, sieht man gewöhnlich Alle den Wünschen des Gastes bereitwillig entgegenkommen. Wo aber Dünkel, Verwöhnung und herrisches Verlangen sich kund giebt, entsteht oft Widerstand, der schwer, ja unmöglich zu besiegen ist. Namentlich zeige der glücklichere Schausp. großer Bühnen nicht die Vorzüge seiner Stellung dem Personale kleiner Bühnen gegenüber. Das bessere Erkennen und Verstehen des Gastes, wenn es sich in liebenswürdiger Vertrautheit ausspricht, findet überall und vor Allen Anerkennung und Folge; die nichtachtende, selbstgefällige Forderung aber Widerstand. Bemerkt man Spaltungen, Eifersüchteleien u. dergl. unter den Mitgliedern der Bühne, bei welcher man gastirt, so suche man sich von jedem Anschließen an eine der Partheien fern zu halten. In geschäftlicher Hinsicht zeige man Vertrauen, Offenheit und Rechtlichkeit. (L. S.)

Gaumenton, (auch Kehl- oder Gurgelton und Halsstimme genannt, Mus.), eine Eigenschaft des Tones der menschlichen Stimme, die schon deshalb, weil sie dem natürlichen Brusttone sich entgegenstellt, etwas Krankhaftes oder Fehlerhaftes andeutet. Der G. entsteht durch eine falsche Lage der Zunge, oder durch ein zu starkes Drücken der Zungenwurzel nach dem Schlunde hin; dadurch wird der Ansatz unsicher und der reine Ton erhält etwas Gequetschtes, Zerrissenes oder Blöckendes, wodurch das Gefühl unangenehm berührt wird. Obschon der G. auch durch fehlerhaften Organismus, wie falsche Mundöffnung, Anschwellung des Gaumens oder unrichtige Lage des Kehlkopfes erzeugt werden kann, so ist er doch meist nur die Folge übler Angewohnheit und falscher Methode. Den deutschen Sängern und besonders den Bassisten ist der G. vorzugsweise eigen, weshalb man sogar in der Sprache die Ursache desselben gesucht hat. Diesen Fehler zu entfernen, erfordert meistentheils nur einige Aufmerksamkeit auf die Bewegung der Zungenwurzel bei der Intonation. (7.)

Gaussin (Jeanne Catherine), geb. 1711 zu Paris, war die Tochter eines Logenschließers und der Köchin des Schausp.s Baron und zeigte schon in früher Jugend ein

glänzendes Talent. 1731 debutirte sie als Junie im Britannicus, Aricia in der Phädra und Zaire im Mahomed mit solchem Erfolge, daß ihr sofort die ersten Rollen des Trauerspiels wie der Comödie zugetheilt wurden und alle Dichter, selbst Voltaire, ihr herrliches Talent besangen. Sie verband mit ihrer hohen Kunst auch einen liebenswürdigen Charakter und eine so seltene Körperschönheit, daß sie nicht allein noch im 55. Jahre die jugendlichsten Rollen spielte, sondern auch die leidenschaftlichsten Verehrer fand. 1759 heirathete sie den Tänzer Toalaigo, wurde jedoch bald wieder Wittwe. 1767 verließ sie das Theater aus übelverstandener Religiösität und da sie auf alle Vortheile ihrer frühern Stellung verzichtete, starb sie bald nachher verlassen und fast in Dürftigkeit. (L.)

Gautier Garguille s. Masken.

Gaveaux (Pierre), geb. 1761 zu Bezières, erhielt vom Musikmeister Combe Unterricht in der Composition und im Gesange. 1780 ging er nach Bordeaux und debutirte hier als 1. Tenorist mit dem glänzendsten Erfolge. 1788 ging er nach Paris, wo er dieselbe Anerkennung als Sänger fand, aber bald eine Abnahme der Stimme bemerkte und sich deshalb ausschließlich der Composition midmete. Er lieferte nun dem Theater in kurzer Zeit an 30 Operetten, die sämmtlich voll frischer Melodien, pikanter Gedanken und der fröhlichsten Laune sind. L' amour filial und Pygmalion von Rousseau werden als die gelungensten genannt; mehrere derselben sind noch heute auf dem Repertoir. Auch in Deutschland sind die Operetten: kindliche Liebe, der kleine Matrose, der Sänger und der Schneider u. a. noch gerne gesehen. (Thg.)

Gavotte (Tanzk.). Ein franz. Tanz, sowohl für's Theater als für engere Gesellschafts-Kreise, er ist muntern Charakters und erheischt graziöse aber schnelle Bewegungen. Vestris componirte vor 40 Jahren eine G., von welcher die Tänzer schwindlicht und drehend wurden. Man sieht die G. jetzt meist nur zu 2 oder 4 Personen tanzen, doch ist sie auf Bällen wie auf der Bühne sehr selten. (H..t.)

G dur (Mus.) eine der 24 Tonarten unseres Systems, deren Grundton G und deren Vorzeichnung ein ♯ ist, wodurch f in fis verwandelt wird. Sanfte und ruhige Empfindungen, idyllenhafte Gefühle, auch Heiterkeit und Leichtsinn finden in dieser Tonart einen geeigneten Ausdruck. (7.)

Geberde (Aesth.). Die G. ist eine Art physiognomischen Ausdrucks geistiger oder physischer Zustände im Innern des Menschen durch dessen Aeußeres. Es ist schwierig, diese Art genau zu bestimmen; besonders hat die Unterscheidung der G. von der Miene (s. Miene und Mienenspiel, Mimik) durch den Sprachgebrauch Schwierig-

keiten erhalten, die wir durch Aufzählung folgender Punkte, in denen beide sich unterscheiden, zu heben versuchen: 1) die Miene erstreckt sich blos auf den Ausdruck in Bewegungen, die G., obschon sie auch sich in Bewegungen äußert, drückt doch das Innere auch in der Ruhe aus, wenn es unverändert bleibt; die Miene ist deshalb blos etwas Vorübergehendes, die G. zugleich auch etwas Beharrliches; 2) die Miene erstreckt sich blos auf die Bewegungen des Gesichts, die G. auch auf den übrigen Körper; 3) die Miene ist blos Seelenausdruck im Gesichte vernünftiger sittlicher Wesen, also der Menschen; G.n aber zeigen sich auch bei blos sinnlich-begehrenden Wesen, oder den Thieren; 4) die Miene drückt daher lediglich die Gesinnung, den bleibenden sittlichen Charakter, die G. aber die eben herrschende Leidenschaft, den vorübergehenden Affect aus. So bemerkbar nun auch diese Unterscheidungen sind, so schwankt doch der Sprachgebrauch hinüber und herüber und selbst bei diesen Unterscheidungen ist nicht zu verkennen, daß G. hier bald in einem weitern, bald in einem engern Sinne genommen ist. Im weitern Sinne begreift man darunter jeden physiognomischen Ausdruck des Innern und dann sind die Mienen mit darunter begriffen. Jene stumme Sprache mit ihren malenden, ausdrückenden und deutenden Zeichen, welche man die G.-Sprache nennt, faßt also auch die Mienensprache in sich, so daß die G.-Sprache durch das Gesicht ebensowohl als durch die übrigen Glieder sich ausdrückt. Die G. wäre demnach das Allgemeine, die Miene das Specielle, Besondere. Denn: alle Mienen sind G.n, aber nicht alle G.n Mienen. G. ist der generische, Miene der specielle Begriff. Das Lächeln z. B. ist Miene, also auch G.; Händeausstrecken ist G., aber nicht Miene. Eben so sind G.spiel und Mienenspiel verschieden. Die Theorie der körperlichen Beredtsamkeit muß den also festgesetzten Unterschied annehmen, und zur Mienensprache auch das mitrechnen, was das Gesicht nach der obigen Bestimmung von G.n in veränderter Bewegung ausdrückt. Körperliche Beredtsamkeit ist die Kunst, seine Gedanken mittelst des Körpers so mitzutheilen, daß sie den verlangten Eindruck machen. Die dazu nothwendigen Modificationen des Körpers sind entweder Bewegungen und Stellungen, oder Töne. Man sieht, daß die ganze Schauspielkunst sich darauf gründet, indem von den Bewegungen und Stellungen des Körpers die Action, (s. d.) die mit der Plastik, und von den Tönen die Declamation, die mit der Musik verwandt ist, abhängt. Die Action ist nichts anders als die G.n-Kunst im allgemeinen Sinne. Die Bewegungen und Stellungen des Körpers sind Veränderungen der Theile desselben in Ansehung ihrer Lage und Figur, harmonisch mit

gewissen Veränderungen der Seele. Die Summe dieser Be-
wegungen ist die Gesticulation; aus der wechselnden
Stellung der einzelnen Theile gehen die Attitüden (s. d.)
hervor. Hier ist immer etwas Unbewegliches, Festes, denn
die Attitüden macht der ganze Körper; Gesticulation aber
können nur die beweglichen Theile Kopf, Arme, Hände, Füße
machen, weßhalb es eine Kopf-, Arm-, Hände- und Füße-
sprache giebt. Von diesen stummen Sprachen allen unter-
scheidet man nun noch besonders die Gesichtssprache; das
Gesicht ist kein so beweglicher Theil als Kopf, Arm, Hand
und Fuß; aber theils durch die eigenthümliche Bildung und
die bleibende Form seiner festen Theile, theils durch das
veränderliche Spiel seiner beweglichen Theile, (besonders der
Augen, deren Ausdruckskraft man daher auch insbesondere
die Augensprache nennt s. d.) und die Züge, welche in
den beweglichen Theilen fest und bleibend geworden sind, tritt
hier das Innere in den bedeutendsten, und unverkennbarsten
Kennzeichen hervor. Hier ist eine Beweglichkeit ganz eigner
Art, und von so großer Wichtigkeit, daß es fast so viel eige-
ne Sprachen giebt, als Theile des Gesichts. Wer eine beson-
dere Stirn-, Augen-, Nasen-, Lippen- und Wan-
gensprache lächerlich finden wollte, bewiese damit nur, daß
er die Natur niemals genugsam beobachtet hat. Diese Ge-
sichtssprache nennt man auch Mimik (s. d.), ein Begriff,
der freilich an sich mehr umfaßt, denn auch die Händesprache,
für die schon die Alten den besondern Ausdruck Cheiro-
manie hatten, bildet einen Theil der Mimik. Wenn En-
gel in seinem berühmten Werke über dieselbe, die Mimik
in die ethische oder physiognomische, welche die Eigen-
thümlichkeit eines Charakters, und in die pathognomi-
sche, welche die vorübergehenden Verwandlungen durch Af-
fecte und Leidenschaften darstellt, so liegt dieser Ein-
theilung der Unterschied zwischen Miene und G. im engern
Sinne zum Grunde. Es ist am rathsamsten, das Mienenspiel
auf die G.n-Sprache einzuschränken, das G.n-Spiel aber auf
die ganze körperliche Beredtsamkeit auszudehnen. G.n-Spiel
würde demnach die vorübergehende Modification des ganzen
Körpers zum Ausdruck des Innern sein. Die Bezeichnung
durch Spiel scheint von dem Vorübergehenden in dieser
Thätigkeit herzukommen, nicht von der Leichtigkeit, womit sie
ausgeübt wird. Weit eher könnte man an Unwillkührlichkeit
denken (wie bei dem Spiel der Muskeln), womit die äußern
Organe der Thätigkeit der Seele zu einer naturgemäßen
Aeußerung folgen. In wiefern nun die Physiognomik
überhaupt das Innere des Menschen nach seinem Aeußern
beurtheilen lehrt, und die Pathognomik insbesondere die
vorübergehenden oder veränderlichen Erscheinungen am mensch-

lichen Körper hinsichts ihrer Bedeutsamkeit erwägt, in sofern muß die Theorie der Mimik als eine schöne Kunst auf die dort aufgestellten Grundsätze weiter fortbauen und sie mit den Regeln des Aesthetisch-Wohlgefälligen verknüpfen, da es in der Natur auch unschöne und mißfällige Bewegungen giebt. Wer aber durch Kunst die körperliche Beredtsamkeit üben will, und dabei die naturgemäßen Aeußerungen nicht trifft, der verfällt in Grimasse. Die Natur, wie sie für jeden Ausdruck der Leidenschaft, für jede Stimmung der Seele ihren eignen Ton und eigne Bewegung in der Stimme hat, hat auch ihre eignen Bewegungen und Stellungen in dem Körper dafür. Wehe dem Schausp. und bildenden Künstler, dem dafür der feine Sinn mangelt. Vergl. Mimik und Pantomime. (Prof. Schütz.)

Gebhardt. Mit diesem Namen wird das Andenken einer würdigen Künstlerfamilie erregt, deren Glieder gegenwärtig alle außerhalb der Bühne leben. 1) (Friedrich Albert), war langjähriges Mitglied und Regisseur des deutschen Theaters zu Petersburg, 1819 und 20 Director der Bühne zu Reval, ging dann wieder zurück nach Petersburg, übernahm 1831 das Theater zu Bamberg, bereiste hierauf 1832 mit seiner Familie mehrere Städte Deutschlands, Gastrollen gebend, und ging über Petersburg nach Moskau, wo er jetzt, von einer Pension lebend, privatisirt. Er gehörte z. B. zu den ausgezeichnetsten Künstlern im Fache der Liebhaber-, Helden- und Charakterrollen, z. B. als Ferdinand in Kabale und Liebe, Carl Moor, Fiesko, Gustav Wasa, Hugo in der Schuld, Wallenstein, Baron Wiburg, Rudolph in Körners Hedwig u. s. w. In der Oper sang er Baßpartieen: Masseru, Axur u. s. w. G. gehört zu den wenigen Künstlern, die nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch durch und durch ausgebildet sind, und einen Schatz der mannigfaltigsten wissenschaftlichen Kenntnisse bewahren. Er ist selbst Kunstschriftsteller und Verfasser mehrerer Theaterstücke; vor Allem gebührt ihm aber der Ruhm eines strengrechtlichen und wahrhaft sittlich-großen Menschen. — 2) (Marie), seine Gattin, eine eben so geachtete Künstlerin, glänzte im Fache der Liebhaberinnen, Heldinnen u. Charakterrollen, im Schausp. wie in der Oper, namentlich als: Louise in Kabale und Liebe, Elise Valberg, Sappho, Jerta, Fanchon, Nina, Cendrillon, Zerline, Myrrha u. s. w. — 3) (Alexandrine), Beider älteste Tochter, voll der herrlichsten Anlagen, entwickelte ihr ächtkünstler. Talent besonders auf der bamberger Bühne. Rollen, wie die Fürstin in Elise Valberg, Käthchen von Heilbronn, Lenore, Fanchon, u. s. w., besonders aber Yelva, und Königin von 16 Jahren, trugen das Gepräge hoher Meisterschaft. Sie gab einem reichen Kaufmanne in

Moskau ihre Hand, mit dem sie in glücklicher Ehe als Gattin und Mutter lebt. — 4) (Wilhelmine). Ausgezeichnet in naiven Rollen, deren Darstellung auf der bamberger Bühne, nächst denen der vorgenannten Schwester, zu den schönsten Remeniscenzen des Ref. gehört. Auch sie hat der Bühne entsagt, und lebt als trefflich gelobte und belohnte Portraitmalerin ebenfalls in Moskau. (Z. F.)

Gebler (Tobias Philipp, Freiherr von) geb. 1726 zu Zeulenroda im Voigtlande, studirte zu Jena, Göttingen und Halle die Rechte und ward 1748 Legationsrath zu Berlin. 1753 erhielt er eine Anstellung bei dem Obercommerz-Directorium zu Wien, wurde 1768 Mitglied des Staatsraths, in den Freiherrnstand erhoben, Ritter mehrerer Orden und st. 1782 als Geh. Rath und Vicekanzler der böhmischen Hofkanzlei. Bei seiner Liebe für Poesie, besonders für die dram., ließ G. sich die Verbesserung der wiener Bühne sehr angelegen sein. Er schrieb viel fürs Theater; fast alle seine Stücke, größtentheils zur Gattung des ernsthaften und rührenden Lustspiels gehörend, verriethen Spuren eines dram. Talents, das durch Fleiß und Feile etwas Vorzüglicheres hätten leisten können. Die Sitten der Hauptstadt, in der er lebte, wußte G. treu zu schildern. Aber weder Sprache noch Plan, noch Charakterzeichnung sind hervorstechend. Seinem von Provinzialismen nicht freien Dialog fehlt es an Leben und Kraft, und Scenen der Zärtlichkeit mislangen ihm größtentheils. Unter seinen Stücken ist: der Minister, 1771 in Wien aufgeführt, eines der gelungensten. Zu seinen übrigen dram. Producten, gesammelt zu Prag 1772 bis 73 in drei Bänden unter dem Titel: Des Freiherrn v. G. theatral. Werke, gehören unter andern: das Prädicat, die abgenöthigte Einwilligung, die Freude des Alten, die Uebereilung, Clementine, der Stammbaum, Leichtsinn und gutes Herz u. a. m. Außer diesen Lustspielen schrieb G. noch die Trauerspiele: Thomas, König in Aegypten und Adelheid von Siegmar. Das Letzte, nicht in der Sammlung seiner Werke befindlich, erschien zu Wien 1774. (Dg.)

Gebrechen des menschlichen Körpers auf der Bühne darzustellen, erheischt, wie schon in den Art. Blinde und Blödsinn (Band 1 pag. 338) bemerkt, die größte Decenz und Enthaltung von jeder Uebertreibung. Abgesehen davon, daß die Darstellung von G. fast immer unästhetisch ist und daher außerhalb des Gebietes der Kunstaufgabe liegt, ist es auch sehr verletzend, solche bemitleidenswerthe Zustände auf der Bühne verspottet zu sehen. Leider suchten und suchen einige Dichter in Burlesken u. s. w. die komische Wirkung in G., wie im Stottern, Hinken, Anstoßen mit der Zunge u. s. w.;

hier muß der Schausp. die gegebene Aufgabe lösen; aber ohne Vorschrift des Dichters, sollte er nie durch solche Mittel zu wirken suchen. (B.)

Gebundene Rede, so viel als versificirt, nach bestimmten bindenden Gesetzen der Metrik eingerichtet, im Gegensatz zur ungebundenen R., d. h. Prosa, die sich zwangloser bewegt, und mehr durch ein gewisses Gefühl für Rhytmik und Wohllaut bestimmt, als durch bindende ihre äußere Form betreffende Gesetze eingeschränkt wird. (K.)

Gecken (Techn.), ein Rollenfach, welches sich im Lustspiel und in der Posse eingebürgert hat, und die ganze Gattung der Eiteln, mit eingebildeten Vorzügen Stolzirenden umfaßt. Ueber die Darstellung derselben, vergl. Chevaliers Band 2, S. 130.

Gedächtniss, das Vermögen, Vorstellungen aller Art aufzubewahren und nöthigenfalls zu wiederholen, also gleichsam die Vorrathskammer unsers Geistes, ist für den Schausp. dasjenige Naturgeschenk, von dem nächst der Darstellungsgabe, das Gelingen einer Rolle einzig und allein abhängt; denn es liegt in der Natur der Sache, daß Wahrheit und Charakteristik durch Mängel des G.s, welche Pausen zur Unzeit oder verkehrte Worte erzeugen, leiden müssen, und daß überhaupt dadurch unvermeidliche Lücken in der Darstellung entstehen. Es bedarf daher keines Beweises, von der unbedingten Nothwendigkeit dieser Seelenkraft. G.-mangel kann seinen Grund in einer doppelten Ursache haben: einmal von Natur aus, dann aus Mangel an Fleiß beim Einüben einer Rolle. Gegen G.fehler von Natur aus, läßt sich in spätern Jahren schwer kämpfen und in Bezug auf den Schausp. bleibt es immer eine trostlose Mühe, weil die darauf angewendete Zeit andern Studien, die zum Gelingen seiner Rolle nothwendig noch gehören, geraubt werden muß. Was nicht in früher Jugend, durch fleißiges Auswendiglernen und Wiederholen des Gelernten, geschehen, das G. dergestalt zu stärken, daß es umfassend, leicht, fest und treu, also überhaupt möglichst vollkommen werde, ist im spätern Alter kaum nachzuholen. Gegen den Fehler aus Mangel an Fleiß kann ein Jeder sich schützen, der guten Willen und Beharrlichkeit genug besitzt, wenn anders — was leider bei unsern Bühnen so oft der Fall nicht ist — dem Schausp. die gehörige Zeit dazu gegeben wird. — Untreue des G.es während der Darstellung, beruht aber auch oft auf Täuschung, indem man eine Rolle vollkommen auswendig zu wissen glaubt, ohne daß dies wirklich so ist. Man schmeichelt sich, weil man sie auf dem Zimmer oder in der Probe ohne Anstand hergesagt hat, sie vollkommen inne zu haben, bedenkt aber nicht, daß diese täuschende Zuversichtlichkeit am Abend der

Vorstellung leicht scheitern könne, an so manchen vorher nicht zu berechnenden Zufälligkeiten, die oft nicht einmal aus eigener Schuld, sondern durch äußerliche Ursache auf der Bühne, oder im Publikum erzeugt werden. Die kleinste Zerstreuung bringt dann den Schausp. außer sich selbst, ein Wort das ihm entfährt, macht, daß er das andere vergißt, er stottert, verliert den Kopf, die Maschine geräth in Unordnung, und man verwundert sich, in dem Augenblicke da man es am wenigsten vermuthete, sich aus dem Sattel gehoben zu finden. Vergebens sucht man wieder zu sich selbst zu kommen, das Gelächter der Zuschauer vermehrt die Unruhe und Verwirrung, und zuletzt versteht man selbst den Souffleur nicht mehr. Viele vertrauen ihrer Geistesgegenwart (s. d.), aber auch darauf ist sich nicht mit Gewißheit zu verlassen, wenn das vollkommenste Auswendigwissen der Rolle ihr nicht zur Seite steht, d. h. daß man sie Wort für Wort, gleichsam bis auf das Und kann; denn es ist eine längst bestätigte Wahrheit, daß selbst der routinirteste Schausp. das G. auf den Brettern bei der 1. Vorstellung fast immer zur Hälfte verliert und daß der, welcher seine Rolle bei einer solchen nicht genau inne hat, sie durch alle folgende Vorstellungen, ungeachtet alles Repetirens, nicht mehr mit Festigkeit lernt. (Z. F.)

Geduld (Alleg.), eine ehrwürdige Matrone in griech. Gewande; sie steht gesenkten Blickes und führt ein Lamm und ein Kreuz als Attribute.

Gefälligkeit. Ein in dem eigenthümlichen Dienst und socialen Verhältnisse des Schausp.s oft gemißbrauchtes Wort. Ganz unstatthaft erscheint es, wenn die Direction ankündigt: Herr N N hat die Rolle aus G. übernommen. — Ist es dem Schausp. überhaupt möglich eine Rolle schnell zu übernehmen, so genügt er nur seiner gegen die Anstalt übernommenen Verpflichtuug, wenn er es thut; die größere oder geringere Aufopferung und Mühe von seiner Seite kann demnach die Anerkennung des Bühnenvorstandes motiviren, das Publikum aber sollte auf keine Weise von dem Vorgange in Kenntniß gesetzt werden, da es gar keine Rücksicht darauf zu nehmen hat, durch welche Mittel die Vorstellung möglich gemacht wird. Fühlt der Schausp., daß er der ihm gebotenen Aufgabe in kunstler. Hinsicht nicht gewachsen ist, so hüte er sich da gefällig sein zu wollen, wo nur ihm allein später die Verantwortung bleibt. Es kommt nur selten darauf an, daß gerade an einem bestimmten Tage das einmal Angekündigte gegeben werde, sondern daß das, was gegeben wird, gut gegeben werde. Das Publikum beurtheilt eine aus G. gespielte Rolle mit Recht eben so streng als jede andere, und hat gar keine Veranlassung, dem

Schausp. dafür zu danken, daß dieser der Directon eine Verlegenheit, eine Mühe erspart. Das Mißfallen des Publikums schadet dem gefälligen Schausp. aber selbst bei der Direction mehr, als ihm ein Dank für seine G. Vortheil bringt (s. Uebernehmen). Liegt eine Rolle in der Befähigung des Schausp.s und kommt es nur darauf an, etwas schneller als gewöhnlich zu memoriren, ohne vollständige Probe zu spielen u. dergl. mehr, so thut er nur seine Pflicht, wenn er dem Wunsche der Direction entgegenkommt; das Publikum braucht aber nur unterrichtet zu werden, daß er es gethan, nicht daß er es aus G. gethan. Nimmt die Direction die G. eines Schausp.s in Anspruch, wenn es sich darum handelt, bei einer Krankheit früher als der Arzt es erlaubt wieder aufzutreten, so bedenke der Künstler wohl, daß er sich und durch sich der Anstalt mehr schadet, wenn er mit unvollkommenen Mitteln spielt, als wenn er die Direction in augenblickliche Verlegenheit setzt. Der Schausp. hat kein Recht das G. zu nennen, was nur seine Pflicht gegen die Kunst-Anstalt, das Publikum und die Direction ist, obgleich dies nur zu häufig geschieht; aber der Wunsch, gefällig zu sein, soll auch nie so weit gehen, daß man sich einer verlängerten Krankheit, der Unzufriedenheit des Publikums und durch beide dem gewissen Undank der Direction aussetzt. (L. S.)

Gefechte. S. Abbattimenti.

Gefolge. Die Umgebung und Dienerschaft Hochgestellter, wie beim Fürsten Kammerherrn, Flügeladjudanten, u. s. w., beim Feldherrn der Stab u. s. w. Gewöhnlich wird das G. von Statisten vorgestellt und es ist daher um so nothwendiger, daß die Haltung, Stellung, Bewegung und das Benehmen desselben vorher genau erwogen und angegeben werden, da jeder Verstoß des G.s einen höchst lacherlichen Eindruck macht. Das Costum des G.s richtet sich natürlich nach dem Charakter, Zeit und Ort des Stückes.

Gefühl (Aesth.). Diejenige Regung der Seele, die ohne Hülfe des Verstandes unmittelbar entsteht, die demnach nicht geschaffen werden kann, sondern von der Natur gegeben sein muß. Der Schausp. kann streben, sein G. zu beherrschen, es durch Uebung in diejenigen Schranken zurückzuweisen, wo es den Zuhörer ergreift und mit sich fortreißt, ohne den Darsteller selbst in der freien Schaltung über seine organischen Mittel zu hemmen. Im Vortrage der G.s-Scenen ist sowohl der Grad der Erregung als die Veranlassung und die Stellung der Person, die das G. erweckte, wohl zu berücksichtigen, da jeder übertriebene in dem Herzen des Zuschauers nicht gerechtfertigte und wiederklingende Ausdruck des G.s eine der bezweckten ganz entgegengesetzte Wirkung hervorbringt. (K.)

Gegengewicht (Maschin.). Um die Auf- und Niederbewegung der Gardinen, Prospekte, Soffitten, Flugwerke rc. zu erleichtern, oder bei großen Räumen überhaupt möglich zu machen, werden G.e angewendet. Das G. entspricht in seiner technischen Anwendung dem Gewicht desjenigen Gegenstandes, für dessen Haltung oder Bewegung es bestimmt ist. Man bringt es daher da an, wo Gardinen u. s. w. nicht zu schnell und nicht mit der ganzen Kraft ihres eigenen Gewichtes sich herabsenken sollen. Zu diesem Zwecke werden die Rollleinen (s. d.) nachdem sie über den Schnürboden (auch Halbholz genannt) geführt sind auf einer Seite vereinigt dort um eine Trommel, Welle, Rolle geschlungen und mit dem in einem Canal an der Mauer entlang laufenden G. verbunden. Die Gardine senkt sich nur, wenn das G. durch Menschenkraft bewegt sich hebt und zwar in jeder beliebigen Schnelligkeit. Ist es aber angelangt, so kann es durch Hinzufügung von Mehrgewicht, leicht zum Aufziehen der Gardinen verwendet werden. S. auch Gewicht und Aufziehen. (L. S.)

Gegensatz. S. Antithese.

Gehalt (Theaterwes.), gleichbedeutend mit Besoldung und Gage. Diejenige Vergütung in baarem Gelde, welche dem Schausp. für seine Dienstleistungen bei einer Bühne auf eine gewisse Zeit von der Direction gegeben wird. G. nennt man diese Besoldung bei fast allen großen, namentlich Hofbühnen, Gage aber bei allen kleinen, besonders da, wo 6-wöchentliche Kündigung eingeführt ist. Die Höhe des G.es wird durch den Contract (s. d.) festgestellt, zugleich die Zeitabschnitte, in denen er gezahlt wird und ob dies postnumerando oder pränumerando geschieht. Ehe es stehende Bühnen gab, wurde der G. jede Woche ausgezahlt, daher das noch jetzt bekannte Wort: Wochengage; später geschah dies alle 14 Tage und gegenwärtig wird bei allen größern Bühnen der G. monatlich empfangen. Bei einigen erfolgt die G.-Zahlung postnumerando, bei anderen pränumerando. Geschieht die Zahlung nicht pünktlich zu der gebräuchlichen Zeit, so hebt dies den Contract keineswegs auf, ein solcher Fall müßte denn besonders im Contract bemerkt worden sein. Nur wenn dieser Fall w i e d e r h o l t eintritt, ist begründetes Recht zu einer Klage, aber immer noch nicht Grund für verweigerte Dienstleistung vorhanden. Der G. darf nur an die Person des Contrahenten und nur gegen dessen Quittung ausgezahlt werden, es sei denn, daß derselbe eine andere Person schriftlich dazu bevollmächtigt hätte. (S. Abzüge). Seit der Entstehung der größeren Bühnen sind die Besoldungen der Schausp. nach und nach bis auf eine früher kaum geahnte Höhe gestiegen. Ohne der außerordentlich hohen G.e e r s t e r Künstler in Italien, Frankreich und Eng-

land zu gedenken, haben sich auch in Deutschland namentlich für die Oper Verhältnisse herausgestellt, die auf glänzende Vortheile des Standes im Allgemeinen schließen lassen, aber auch den Ruin vieler kleinen Directionen erklären. Allerdings haben sich bei Hof-Theatern bestimmte Summen (Etats) festgestellt, über die eigentlich nicht hinausgegangen werden soll; aber man sucht diese Bestimmungen durch Spielgeld, Garderobengeld, Gratification, langen Urlaub u. s. w. zu umgehen. Wochengagen von 4 Thalern und Jahresgagen von 6000 Thalern möchten gegenwärtig wohl die höchsten und niedrigsten Sätze sein. (L. S.)

Gehe (Eduard Heinrich), geb. 1793 in Dresden, besuchte das Gymnasium Schulpforte und studirte dann in Leipzig Jurisprudenz. Nach mehreren Reisen ließ er sich in Dresden als Rechtsconsulent nieder, wurde 1817 hessischer Hofrath und in neuester Zeit sächsischer Censor. Als dram. Dichter nahm G. sich Schiller zum Vorbilde. Ein glückliches Talent unterstützte und begünstigte ihn; Reichthum der Erfindung, Anmuth und Kraft der Sprache, Wahrheit der Charakterzeichnung und geschickte Verbindung der Situationen treten in seinen dram. Dichtungen hervor; doch war ihre Wirkung auf der Bühne weder nachhaltig noch dauernd, weil es seinen Trauerspielen an Gluth und Tiefe der Leidenschaft fehlt. Zu den bekanntesten gehören: Gustav Adolph (Lpzg. 1818); der Tod Heinrichs IV. von Frankreich. (Dresden 1820); Dido (Lpzg. 1821) und die Maltheser (Lpzg. 1838). Mit größerem Erfolge arbeite G. in der Oper, die seiner ruhigen Sinnesart mehr zusagte. Die von Spohr componirte Jessonda, so wie die von Wolfram componirten: Die bezauberte Rose (Dresden 1827); das Schloß Candra (ebend. 1834) u. a. m. beweisen hinlänglich, daß G. auf diesem Gebiet das Beste geliefert, was unsere Literatur bisher aufzuweisen gehabt. (Dg.)

Gehen auf der Bühne (Techn.). So einfach diese organische Verrichtung auch sein mag und so geläufig sie im Leben jedem gesunden Menschen ist, so schwierig ist sie auf der Bühne; wenigstens erscheint es so, wenn man die Unbehülflichkeit sieht, mit der oft Unberufene sich auf derselben bewegen. Der Tanzlehrer giebt für das G. folgende Regeln: Der Fuß, welcher den Schritt machen soll, biegt sich leicht in der Kniekehle und wird dann ungezwungen nach Vorne ausgestreckt; der vorgestreckte Fuß muß den Boden mit seiner ganzen Fläche sanft und ohne Stoß betreten; sobald der eine Fuß den Boden berührt, macht der andere dieselben Bewegungen, so daß der Körper durchaus nicht von e i n e m Fuße getragen und auf demselben zu verweilen scheint; das G. muß leicht und doch fest, weder hüpfend noch schleppend

sein, die Schritte dürfen nicht zu groß gemacht und die Fußspitzen müssen nach Außen gekehrt werden, jede Bewegung muß den Charakter der Sicherheit und Ungezwungenheit tragen. -- So theoretisch richtig und genügend diese Vorschriften nun auch sind, so gehört doch vor Allem natürlicher Anstand und körperliche Gewandtheit dazu, dieselben praktisch auszuführen, denn deren ängstliche Befolgung giebt dem G. etwas Steifes und Gezwungenes. — Charakter und Situation bestimmen die Nuancirungen und Modulationen des G.s, seine Schnelle, die Größe der Schritte u. s. w. Obschon manche unbequeme und oft lächerliche Convenienz (s. d.) aufgehoben ist, so muß es doch vermieden werden, vor Personen, denen man Achtung schuldig ist, quer vorüber zu gehen; auch die Gewohnheit, nach einer langen und wirksamen Rede dem Mitspielenden den Rücken zu kehren und einen Gang durch das Zimmer zu machen, wenn diese Bewegung nicht durch die Rolle motivirt ist, ist höchst tadelhaft. Leider sind auch die sogenannten Stelzenschritte der 1. Helden, bei denen der Körper sich eine Zeitlang auf jedem vorgestreckten Fuße wiegt, noch nicht ganz verschwunden. G. hinter der Scene darf nur dann gehört werden, wenn dasselbe als ein polterndes, Geräusch erregendes vorgeschrieben ist.

Gehenke (Gard.). Der Riemen von Leder oder auch von Gold= und Silber=Tressen, an welchem der Säbel, Degen oder auch das Bajonett getragen wird. Das G. wird entweder um den Leib geschnallt und ist alsdann schmal und mit einem andern Riemen, dem Schwungriemen, versehen, an welchem der Degen oder Säbel hängt; oder es wird über die rechte Schulter gehängt und ist dann breit und mit einer Art Tasche versehen, in welcher der Säbel ruht. (B.)

Gehör (musikalisches), das Erforderniß für Jeden, der sich dem Gesange oder der Musik überhaupt widmen will. Den Organismus des G.s und seiner Werkzeuge, so wie sein inniger Zusammenhang mit den Stimmorganen hier zu entwickeln, kann nicht unsere Aufgabe sein. Man versteht unter m. G. weniger die Fähigkeit zu hören überhaupt, als der eigentliche Musiksinn, der alle Tonunterschiede sofort zu erfassen weiß. Die Ausbildung dieses Sinnes ist die 1. Aufgabe des Lehrers, denn aller Unterricht ist fruchtlos und kann höchstens ein mechanisches Nachplärren hervorrufen, wenn der Musiksinn fehlt oder nur unvollkommen vorhanden ist. Zur Erweckung und Nährung des G.s ist die einfachste Musik die beste, eine Reihenfolge klarer und reiner, in Höhe und Tiefe wesentlich wechselnder Töne übt die G.=Organe am meisten und diese Uebung jedem Kinde angedeihen zu lassen, sollte die Aufgabe der Eltern und Erzieher sein, da abgesehen von jedem spätern Lebensberufe, auch der

erhebende Genuß der Musik nur dann möglich ist, wenn der Sinn dafür, der in jedem vollkommen organisirten Menschen liegt, zweckmäßig genährt und ausgebildet wird. (7.)

Geist, geistreich (Aesth.). G. nennt man die Züge, das Gespräch, das Kunstwerk rc. wenn sie von jenem mit Worten nicht zu bezeichnenden Fluidum beseelt sind, das ihre Abstammung aus einer hohen geistigen Erregung beurkundet. Im eigentlichen Sinne zeigt sich das G.e nur, wo bei Auffassung und Ausführung des Werkes die Phantasie mehr als der Verstand thätig war; diese Werke wirken auch wieder unmittelbar auf die Einbildungskraft und fesseln mehr als die höchste formelle Schönheit, die der Verstand erzielt hat. Das G.e überrascht, es ist neu, keck und üppig ohne verschwenderisch zu sein und giebt selbst dem Bekannten neuen Reiz und Anziehungskraft. — In der bildenden Kunst bezeichnet man den Ausdruck überhaupt mit g. und im Sinne der Franzosen wird unter G. (esprit) oft nur Laune und pikanter Witz verstanden. Vergl. Genie, Genialität. (T. M.)

Geistesgegenwart, ist die Kraft, einen schnellen Entschluß zu fassen, und sich dadurch aus augenblicklichen Verlegenheiten oder Gefahren zu ziehen. Wessen Geist nicht auf solche Art gegenwärtig, sondern gleichsam abwesend ist, von dem sagt man auch, daß er den Kopf verloren habe. Aus dieser allgemeinen Definition geht hervor, wie nothwendig die G. insbesondere dem Schausp. auf der Bühne sei, um etwaige Mängel, welche entweder durch ihn selbst, oder aus Veranlassung Anderer entstehen, mit Fassung erblicken, raschem Ueberblicke verbergen, oder auf möglichst schickliche Weise verbessern zu können. G. ist die Schwester ruhiger Besonnenheit; wo diese herrscht, gebietet jene leicht. Iffland steht auch hier als Typus Beider da. Er studirte seine Rollen auf das Genaueste, d. h. er wußte sie nicht nur bis auf das Und auswendig, so daß er des Souffleurs nie bedurfte; sondern er war so damit im Reinen, daß während der Darstellung geringfügig scheinende Details Ergebnisse eines vorher wohlberechneten Studiums waren. Dessenungeachtet aber zeigte er sich nicht immer als unterwürfigen Sclaven dieser Berechnungen, denn oft lehrten ihn die Umstände diese fallen, und die Eingebungen des Moments dagegen eintreten zu lassen. Es fügte sich nicht selten, besonders bei seinen Gastdarstellungen, daß ihm der Schausp., mit dem er in der Scene zu thun hatte, nicht in die Hand spielte und die nothwendigen Vorbedingungen außer Acht ließ, wodurch das von ihm zu gebende Nachfolgende erst als gerechtfertigt erscheint, und seine volle Bedeutung erhielt. Hier mußte nun Iffland sich und andere korrigirend bald einlenken, bald suppliren, wozu die vollkommenste G. gehört,

die ihn nie verließ. „Bei solchen Teufeleien, sagte er, bleibe ich aber, so verwünscht sie mir auch sind, ganz ruhig und geduldig wie ein Lamm; das aber ist das Aergerlichste bei der Sache, wenn man nachher von einem dienstfertigen Rezensenten, dem die Beurtheilung abgeht, an wem der Fehler gelegen, den man geschickt genug verbessert zu haben glaubt, in öffentlichen Blättern herunter kapitelt, und mit weisen Lehren bedient wird, wie man eigentlich das Ding so oder so, hätte besser machen sollen. Aber nicht nur die Mitspieler verschwören sich öfters gegen unser wohlberechnetes Spiel; sondern Requisiteurs, Maschinisten, Lampenputzer und wie sonst all' die nothwendigen Theaterübel heißen!" — Wer also Moment und Zufall so trefflich wie Iffland zu korrigiren versteht, der darf des seltenen Attributs der G. sich rühmen, und stolz darauf sein. (Vergl. Z. Funck über Ifflands G. im 2. Bande der Erinnerungen. S. 31—36.). (Z. F.)

Geistes, Orden des heil. Franz. Ritterorden wurde 1578 von König Heinrich III. gestiftet, von Heinrich IV. verändert, durch die Revolution aufgehoben und 1814 von Ludwig XVIII. in seinem alten Glanz wieder hergestellt. 1830 wurde er wieder aufgehoben. — Das achtspitzige Ordenskreuz war an den Spitzen mit goldenen Kugeln und zwischen den Flügeln mit goldenen Lilien geziert. Auf dem runden Mittelschild war eine fliegende silberne Taube, auf der Rückseite der Erzengel Michael von Silber, wie er den Drachen mit Füßen tritt, weil die Ritter auch dem Michaelsorden angehören. (Die geistlichen Ordensglieder trugen dies Ordenskreuz an einem blauen Bande um den Hals ohne das Bild des Erzengels Michael auf der Umseite). Es wurde an einem breiten himmelblauen Bande von der Rechten zur Linken, und auf der linken Brust ein silberner Stern, der im Mittelschild die fliegende Taube hat, getragen. An festlichen Tagen bestand die Ordenskleidung in einem Wamms und Beinkleidern von weißem Satin, einem langen mit orangefarbenem Atlas gefütterten Mantel von schwarzem Sammt, der mit goldenen Flammen besäet und dessen Saum mit goldenen Lilien, Liebesschleifen und den Buchstaben H gestickt war. Er war an der linken Seite aufgeschürzt, so daß ein Theil davon in der Form eines Zipfels vorne bis an die Schuhe herabhing, auf welchem das Ordenszeichen in großer Form gestickt war. Ueber diesem Mantel hing noch ein kleines Mäntelchen von grünem Silberstoff bis auf die Brust herab, auf welchem die Ordenskette (von Gold und roth geätzt, in den Gliedern abwechselnd Königskronen, eine Lilie und ein blauer Helm, von ritterlichem Geräth umgeben) mit daran hängendem Ordenskreuz lag. Dazu kam ein schwarzes Baret mit weißen Federn. (B. N.)

Geiz (Alleg.), zuweilen eine weibliche, oft auch eine männliche Figur, hager und abgezehrt, die entweder auf Geldsäcken ruht, oder deren in einen Kasten verschließt.

Gekünstelt ist Alles, was gegen die natürliche Einfachheit des wahren Kunstwerkes verstößt und die Natur hofmeisternd, durch Verzierungen und Nebendinge einen größern Eindruck hervorbringen will, als der Sache angemessen ist.

Geläute wird auf der Bühne durch Schläge auf den Tam-Tam (s. d.) oder eine Glas-Glocke oder Scheibe ersetzt. Zu den ersten braucht man einen mit Leder überzogenen, zu den letztern einen Korkklöppel; durch das Anschlagen mit der Hand lassen sich die Stärke, Entfernung, allmähliche Verstärkung oder Verminderung, kurz alle Tonmodulationen des G.s genauer andeuten und man wendet dasselbe sogar bei wirklichen Glocken an, deren Metallklöppel man aushebt. Als Surrogate für das G. mit Glocken hat man in letzter Zeit Stahlstangen versucht, die sich zwar für den öffentlichen Gebrauch nicht bewährten, auf der Bühne aber sehr zweckmäßig sind; auch hat der Uhrmacher Baumgarten in Kassel ein G. durch Stahlfedern erfunden, welches auf den kleinsten Raum sich beschränkt, an Schönheit und Stärke des Tones alle bisher angewandten Hülfsmittel übertrifft und dabei sehr billig ist.

Gelbes Feuer s. Indianisches Feuer.

Geld (Requis.) wird auf der Bühne meist durch Zahlpfennige oder durch runde Blechscheiben ersetzt; nur in einzelnen Fällen wie z. B. im Spieler wird wirkliches G. genommen, welches dem Requisiteur dann meist aus der Theater-Kasse geliefert wird. G.-Rollen werden entweder von Holz gemacht und überzogen, oder das Papier wird auch mit Sand gefüllt und gesiegelt; natürlich muß die Form der Rollen den wirklichen G.-Rollen genau entsprechen. G.-Säcke sind ebenfalls mit Sand gefüllt. G.-Beutel müssen in der mannigfachsten Form vorhanden und stets möglichst bequem zum Gebrauche eingerichtet sein. G.-Katzen, lange schmale Ledergürtel, werden nur von Fuhrleuten, Handwerksburschen u. s. w. getragen und kommen also auf der Bühne sehr selten vor.

Gelegenheit (Alleg.), eine weibl. Figur die im Laufe begriffen zu sein scheint, sie ist an den Füßen geflügelt und der Wind spielt mit ihrem Haar und Gewande.

Gelegenheitsstück (Aesth.). Große Zeitereignisse, Jubiläen, Volksfeste ꝛc. rufen oft eine eigene Gattung von Stücken in's Leben, die man mit diesem Namen bezeichnet. Nicht zu verwechseln mit dem Festspiele (s. d.) regt das G. mehr das Volksleben an als jenes, welches meist nur eine

bestimmte Huldigung gewisser Personen und gewisser Ereignisse ist. Die historischen Erinnerungen, die Anhänglichkeit an ausgezeichnete Männer des gemeinsamen Vaterlandes, die Bedeutung der Volksfeste, der Jahresfeier u. s. w. giebt den Bühnen Veranlassung durch G.e die allgemeinen Gefühle oder Gesinnungen auszusprechen. So sind der Tagesbefehl von Töpfer, der Edelknabe von Engel, die Jagd Heinrichs IV. von d'Alleyrac, die meisten holländischen Nationalschauspiele, die Mimodramen des Cirque Olympique in Paris und Astley's Amphitheater in London G.e. Sogar bedeutende dram. Dichtungen können durch Ereignisse G.e werden, so z. B. Wallensteins Lager beim Ausbruch eines Krieges. In einem andern Sinne geben viele Bühnen während der jüdischen Religionsfeste gern Joseph in Egypten, Nathan der Weise und der Jude von Cumberland, während des Wollmarktes das gleichnamige Stück Claurens als G., um eines zahlreichen Besuches gewiß zu sein. Zu beachten ist für jede Bühne, die sich veranlaßt sieht, G.e zu geben, daß sie ihrer Wirkung gewiß sein und bestimmt auf die Empfänglichkeit des Publikums bauen können muß, denn verfehlt erscheint jede Thätigkeit einer Bühne in dieser Richtung, wenn sie eben nicht den berechneten Eindruck, wenn auch nur augenblicklich, macht. Hat das G. eine historische Grundlage so sei die Richtigkeit des Costüms, der Decorationen und des sämmtlichen Beiwerkes eine besondere Sorge der Direction. Oft muß sogar durch die Art, wie und mit welchen Mitteln ein G. in Scene gesetzt wird, die Schwäche des Stückes selbst verdeckt werden. Doch ist im Ganzen das Publikum nachsichtig bei dergl., wenn ihm nur ab und zu Gelegenheit gegeben wird, seinen Antheil an dem Gegenstande laut auszusprechen. Ist ein G. für einen bestimmten Tag angesetzt, so daß es später oder früher keine Bedeutung mehr haben würde, so dürfte es unter allen Umständen gerathen sein die ganze Besetzung, namentlich die der wichtigen Rollen zu doubliren, da eine Krankheit leicht jeder Berechnung störend in den Weg treten kann. Daß bei allen G.en die Censur vorzugsweise sorgfältig sein muß, oder die Direction jedenfalls gut thut, selbst so vorsichtig als möglich zu sein, versteht sich von selbst. (L. S.)

Gellert (Christian Fürchtegott), geb. zu Haynichen bei Freiberg im Erzgebirge 1715, der Sohn eines armen Predigers, wurde 1745 Magister der Philosophie und 1751 außerordentlicher Professor in Leipzig, wo er auch allgemein betrauert den 13. Dez. 1769 starb. G. führte ein Leben ohne Makel und war vielleicht einer der frömmsten, tugendhaftesten, schlichtesten und redlichsten Menschen, welche je gelebt haben. Dieser Tugendwandel, seine Gelehrsamkeit

und seine literarischen Verdienste machten ihn gleicherweise bekannt. Ohne eigentlich Dichter zu sein, hat er doch viel beigetragen, den ästhetischen Geschmack in Deutschland zu reinigen; er schrieb eine ziemlich geläuterte wenn auch etwas geschwätzige Prosa in seinen Briefen, machte in Deutschland den ersten dürftigen Versuch zu einem Originalromane in seiner schwedischen Gräfin, schrieb jene Fabeln, die noch immer die angemessenste poetische Lectüre der frühen Jugend sind, und erbauliche Kirchenlieder, die noch immer gesungen werden, obgleich sie, wenn auch reiner in Vers und Sprache, an poetischer Tiefe und Gewalt der Sprache sich mit den ältern deutschen Kirchenliedern nicht messen können. Gottschedèsche Glätte, mit besserem Geschmack und populärerem Inhalt gepaart, blieb immer sein Hauptzweck, doch ging er etwas mehr auf Naturwahrheit und Charakteristik. Glätte und Geschwätz findet man auch in seinen dram. Arbeiten. Unter seinen Lustspielen ist: das Loos in der Lotterie das beste. Eine Art weiblichen Tartüffe stellte er in seinen Betschwestern auf; in den zärtlichen Schwestern lieferte er das erste deutsche Lustspiel rührender Gattung und in dem Stücke die kranke Frau verarbeitet er den für damals recht artigen Gedanken, daß eine Frau so lang krank ist oder zu sein scheint, bis sie ein neues Kleid erhalten hat. Auch dem schäferlichen Geschmack von damals huldigte er in Schäferspielen, die in wohlgesetzten und polirten aber steifen Alexandrinern geschrieben und ohne alle Intrigue sind; aber es macht sich recht neckisch, dem steifehrbaren G. auf diesem Gebiete der schäferlichen Küsse, der verschmähten, verkannten, endlich aber belohnten Liebe zu begegnen. Das beste darunter, Sylvia, wurde in Leipzig bei der zur Gutenbergsfeier 1840 veranstalteten Theaterschau aufgeführt, und die im Zopfcostum auftretenden Schäfer und Schäferinnen nahmen sich mit ihren überzärtlichen Alexandrinern und süßen Schäferstäben als historische Erinnerung ergötzlich genug aus. (H. M.)

Gemälde (Aesth.), von der Malerkunst auch auf die Poesie übertragen, auf ganze Gedichte oder Stellen in einem Gedichte, worin der geschilderte Gegenstand durch Worte so scharf charakteristisch hervorgehoben ist, daß derselbe, fast wie durch ein farbiges G. vermittelt, von der Einbildungskraft sinnlich aufgefaßt zu werden vermag. Poetische G. haben in der Regel etwas Häusliches, Idyllisches und Genreartiges, meist dient ihnen die gegenständliche Natur mit ihren fixen oder wechselnden Erscheinungen und Veroffenbarungen zum Hintergrunde, der Mensch als Staffage, wie in den malenden Gedichten von Thomson und Kleist (die Jahreszeiten und der Frühling); oder auch umgekehrt ist der Mensch die Hauptsache, die Natur der Hintergrund, wie besonders

in den Idyllen von Geßner und Voß; zuweilen ist es die Natur allein, welche geschildert wird, wie in vielen Elegien Matthissons. Im vor. Jahrh. war die malende Poesie eine Zeitlang in übermäßigem Gebrauch, bis der scharfsinnige Lessing sie durch seine Kritik einschüchterte und ziemlich verdrängte. Spence und Caylus hatten der Himmel weiß welche Aehnlichkeiten zwischen Poesie und Malerei aufgefunden; da trat Lessing auf uud lehrte: die Malerei braucht Figuren und Farben im Raume, die Dichtkunst artikulirte Töne in der Zeit; der Gegenstand jener sind Körper und andeutungsweise durch Körper Bewegungen; der Gegenstand der Poesie Bewegungen und andeutungsweise durch Bewegungen auch Körper. Seitdem vertiefte sich die Poesie mehr und mehr in das Dynamische der Psychologie und Pathologie, in die Bewegungen der Geister, in die subjective Thätigkeit des Menschen. Je mehr die Poesie malt, je sinnlicher sie zu gestalten oder je mehr sie gerade die sinnliche Seite an den Gegenständen hervorzukehren liebt, desto mehr zeigt sie sich als Tochter eines noch untergeordneten aber darum nicht unpoetischen Culturzustandes; man denke an Homer, Ossian u. s. w. Malende Stellen, sparsam und zweckmäßig angewendet, können auch in einem dram. Gedichte von Wirkung sein; z. B. viele Stellen im Shakspeare, die an sich kleine meisterhafte G. sind. Tell's berühmter Monolog ist ein nur zu weit ausgesponnenes G. Andere vortreffliche G. findet man in Goethe's Faust. Man hat die Bezeichnung auch auf Sitten- und Familieng. übertragen und sogar auf eine ganze Gattung von Romanen und Dramen angewendet, auf sogenannte romantische und dram. G., obgleich es klar ist, daß sich eine Reihe von Begebenheiten, Handlungen und Gemüthszuständen durch Worte eigentlich nicht malen läßt. Großen Unfug hat man, besonders in Deutschland, nicht bloß mit jenen Sitten- und Familieng.n, sondern fast noch mehr mit den sogenannten musik. G.n oder Tong.n, hierunter auch Schlachtg., getrieben, worin man durch Ton, Instrumentation, Modulation u. s. w. die Natur selbst nachzuahmen sucht, was aber immer, gegen die Wirkungen der Natur gehalten, einen kleinlichen Effect hervorbringt. Haydn, der aber auch schon zu weit ging, besonders Beethoven in seiner meisterhaften Pastoralsymphonie, haben auf diesem Gebiete der Tong. noch das Beste geleistet; Weber an einzelnen Stellen in seinen Operncompositionen, wo sie oft mit guter Wirkung angebracht sind.

(H. M.)

Gemein. Von diesem Worte in seiner mehrfachen Bedeutung kann hier nicht die Rede sein. Der Begriff, den man beim Schausp. während der Darstellung, im Gegensatz

zum Edeln und Schönen, damit verbindet; die Form, wenn sie anstatt den Stoff zu veredeln, ihn durch geistleere, niedrige, oder gar schmutzige Behandlung noch mehr herunterzieht; der Pöbel dem dergl. zusagt, oder der eine solche Behandlung gar begehrt, ist damit gemeint; folglich das Verächtliche, Schlechte. Wenn Schiller vom Dichter sagt, ein g.er Kopf werde den edelsten Stoff durch eine g.e Behandlung entehren, während ein großer Kopf und ein edler Geist selbst das G.e zu adeln wisse, so ist offenbar das G.e hier nichts anders als das Unedle, Niedrige, Schlechte und es läßt sich dieser Satz eben so gut und treffend auf den Schausp. anwenden. Der Schausp. spielt g., der im Tragischen wie im Komischen, die Grenzlinie des Edeln, Großen und Schönen überschreitet, das Tragische verflacht, das Komische outrirt, so wie das an sich schon G.e, statt ihm nur ein nothdürftiges Licht zu leihen, mit greller Farbe überhöht; das Publikum ist ein g.es, das solchen Richtungen durch Beifallklatschen Vorschub leistet und bei geist= und witzlosen Obscönitäten, in wieherndes Gelächter ausbricht. (Z. F.)

Gemmingen (Otto Heinrich, Freiherr von), geb. 1738 zu Heilbronn, widmete sich dem Studium der Rechte, und lebte als churpfälzischer Kämmerer, Hofkammerrath und Mitglied der deutschen Gesellschaft zu Mannheim. Seit 1782 privatisirte er zu Wien und seit 1797 zu Würzburg. Er starb als badenscher Staatsminister und Geh. Rath 1822 zu Anspach. Irrig ist die Angabe, daß er bereits 1800 gestorben. Durch sein Schauspiel: der deutsche Hausvater (München 1780. N. A. Mannheim 1790) einem Seitenstück zu Diderot's Père de famille, erwarb er sich unter den dram. Dichtern Deutschlands einen ehrenvollen Platz. Es gehörte zu den ersten bedeutenden Versuchen, Darstellungen aus dem Kreise des häuslichen Lebens auf die Bühne zu bringen. Von gediegener Bedeutung sind G.s übrigen dram. Werke: Pygmalion (Lpzg. 1780), das Lustspiel: die Erbschaft (Mannheim 1779) und seine Bearbeitung Richard's II. von Shakspeare. G. ist auch Verfasser einer mannheimer Dramaturgie (Mannheim 1779). (Dg.)

Gemüthlich (Aest.). Ein deutsches Mode= und Lieblingswort, dessen wir hier in aller Kürze gedenken müssen. Das Trauliche, Heimliche und G.e sind schöne Grundzüge im deutschen Charakter, in keinem Volke so ausgebildet und daher in der Sprache keines andern Volks ganz ihrem Begriffe entsprechend wiederzugeben; aber das Trauliche artet oft in das Uebertrauliche, das Heimliche in die Heimlichkeit, das Gemüthliche in das Ueberempfindsam=G.e aus. Das G.e, in vielen unsern neuen Tragödien, Conversationsstücken und dergl. übermäßig angebaut, indicirt oft eine sehr

schwächliche, hingebende, zerfließende und thörichte Sentimentalität und Sensibilität, welche bloßen hysterischen und nervösen Zufällen gehorcht und nicht großmüthig sein kann, weil sie weder groß noch muthig ist. Doch nimmt das G.e, gegen das als Extrem das absolut Gemüthlose und Maliciöse eben so einseitig sich ausgebildet hat, in unsrer Literatur, in den Herzen unsrer Schauspielerinnen, Leserinnen, Zuhörerinnen ꝛc. einen sehr weiten Raum ein, so daß die herzige Derbheit, die mannhafte Tüchtigkeit, die weibliche Gesundheit (als kräftige Naivität) gar sehr in den Hintergrund gedrängt zu sein scheinen. Gegen das bloß G.e als Krankheit des Gemüths wird sich nun das Gemüthvolle, der Gemüthsreichthum als Gesundheit des Gemüths verhalten. (H. M.)

Genast 1) (Eduard Franz), geb. zu Weimar 1797; nach erlangter Ausbildung betrat er daselbst die Bühne 1814 mit dem entschiedensten Erfolge, ging aber 1816 wieder ab, um bei Häser in Stuttgart weitern Unterricht im Gesang zu erhalten. 1817 erhielt G. Engagement in Dresden, vertauschte dasselbe 1818 mit Hannover und ging von dort in demselben Jahre nach Leipzig, wo er sich 1820 mit der folgenden vermählte. 1828 übernahm G. auf kurze Zeit die Leitung des Theaters in Magdeburg, kehrte aber 1829 nach Weimar zurück, wo er sofort lebenslänglich engagirt wurde. Gastrollen gab G. bisher in Leipzig (5mal), Berlin, Stuttgart, Dresden (2mal), Darmstadt, Breslau (2mal), Kassel, Mannheim, Hamburg u. s. w. und der Erfolg derselben reihte seinen Namen den besten deutschen Bühnenkünstlern an. G. ist als Sänger und Schausp. gleich ausgezeichnet; mit der schönsten männlichen Gestalt, vereint sich bei ihm ein kraftvolles Organ und ein reicher Stimmfond; diese schönen Mittel gaben ihm den weitesten Wirkungskreis auf der Bühne; er spielt den Oberförster in den Jägern und den Figaro, den Wallenstein und Don Juan mit gleicher Tüchtigkeit; besonders hatte die letztere Parthie, so wie alle in denen Gesang und Spiel vereint sind, in seiner Blüthenzeit einen der tüchtigsten deutschen Darsteller in ihm. Auch als Komponist hat sich G. einen ehrenvollen Namen erworben; zahlreiche Lieder von ihm fanden allgemeine Anerkennung und eine Oper: der Verräther in den Alpen wurde mit großem Beifalle in Weimar gegeben. — 2) (Caroline Christine), geb. Böhler, geb. 1800 zu Kassel, wurde gleich ihrer Schwester (s. Devrient 6. Band 3 Seite 14), von Jugend auf der Bühne geweiht und machte 1815 zu Frankfurt a. M. als Lilla ihren ersten theatral. Versuch; 1816 wurde sie nach Prag engagirt, ging von dort 1818 nach Leipzig, wo sie sich 1820 mit dem Vor. verehlichte und nunmehr ihrem Gatten nach Magdeburg und Weimar folgte.

Mad. G. gastirte mit großem Beifall in Wien, Prag, Frankfurt a. M. und mit ihrem Gatten in Stuttgart, Darmstadt, Breslau, Dresden, Mannheim, Weimar, Leipzig u. s. w. Eine reizende Persönlichkeit, ein weiches und angenehmes Sprachorgan, dem nur etwas mehr Kraft zu wünschen wäre, machen sie zu einer der freundlichsten Bühnenerscheinungen; ihre feine Bildung und schönes Darstellungstalent zu einer der tüchtigsten Künstlerinnen, die allmählich das ganze Gebiet des Repertoirs durchwandert hat. (T. M.)

Genée (Friedrich), geb. 1796 zu Königsberg in Preußen, besuchte 1813 die dortige Universität, trat dann als Freiwilliger in das ostpreuß. Cavallerie-Regiment ein, und machte den Feldzug von 1813—15 mit. 1815 war er im Ober-Kriegs-Commissariat angestellt und kehrte 1816 zum Studium der Rechte zurück. — Im Besitz einer schönen Baßstimme hatte er oft in Concerten mitgewirkt, auch seine Neigung zur dram. Kunst auf Liebhaber-Theatern zu befriedigen gesucht; hier sah ihn Ludwig Devrient und ermunterte ihn, sich der Bühne zu widmen. G. folgte dem Rathe, verließ seine Carrière und debutirte 1818 in Danzig mit ermunterndem Beifall. 1819 nahm er ein Engagement als 1. Bassist in Stettin unter der Schröderschen Direction und folgte Schröder abermals nach Danzig, bis er 1824 bei dem neuerrichteten königsstädter Theater in Berlin Anstellung fand. 1826 folgte er einem Rufe an das Hoftheater zu Dresden, verließ dasselbe jedoch wegen Mangel an Beschäftigung nach 2 Jahren und nahm Engagement als Opernregisseur beim Theater in Aachen. Er ging mit der deutschen Oper nach Paris und erwarb sich auch dort, namentlich als Kaspar im Freischütz, den Beifall des Publikums und die Anerkennung der Kritik. — Die unsichern Verhältnisse des aachner Theaters führten G. 1830 nach Berlin zurück, wo er in die frühern Verhältnisse wieder eintrat, in denen er sich noch befindet. Seit mehreren Jahren hat sich G. mehr dem Schauspiel gewidmet und ist im Fache der Charakter-Rollen ernster und launiger Gattung sehr gerne gesehen. Zu seinen besten Leistungen gehören Osmin, Caspar, Richard Boll, Istock und alle 1. Baßparthien, die Darstellungs-Talent erheischen; General Morin im Pariser Taugenichts, Jobst im Hinko, Quasimodo im Glöckner, Gautier im goldenen Kreuz, der alte Feldherr u. m. A. G. führte bis 1838 die Regie der königst. Bühne, oft unter sehr schwierigen Verhältnissen. Auch als Bearbeiter franz. Bühnenstücke hat sich G. vortheilhaft bekannt gemacht; wir nennen hier nur: der Wagen des Emigranten, das Königreich der Weiber, Arm und Reich, der Stumme von Jagouville, Philipp u. s. w. (A. C.)

Generalbass (Mus.). Die tiefste Stimme einer Composition, insofern sie dazu eingerichtet ist, die Modulation des ganzen Tonstückes zu zeigen. Zu diesem Zwecke wird die tiefste Stimme, da wo sie zu pausiren hat, durch kleinere Noten und Angabe der eintretenden Instrumente und ihres Schlüssels dergestalt ergänzt, daß alle Theile der Composition ersichtlich und alle Zeichen zur Erkenntniß der Harmonie vorhanden sind. Die Kenntniß der Handhabung des G.es war in früherer Zeit, wo die meisten Compositionen nicht vollstimmig ausgeführt, sondern nur auf obige Weise angedeutet wurden, unerläßlich für den Musiker; ist ihm aber auch heute noch sehr nützlich, da sie die Kenntniß der Harmonie, der Bezifferung (der obigen Zeichen) und der Formen der Composition befestigt und erweitert. — Fälschlich wird unter G. zuweilen die ganze Harmonielehre verstanden. 7.

Generali (Peter), geb. zu Rom 1780, studierte die Musik unter Masi, einem Schüler Durante's, und widmete sich Anfangs ausschließlich der Kirchenmusik. Aber schon 1800 debutirte er mit einer Oper: gli amanti ridecoli mit entschiedenem Glück, der alsdann bald 2 andere: Roma liberata und il duca Nottolone folgten, die großen Beifall fanden. Von nun an führte er ein Wanderleben und lieferte bis 1817 nicht weniger als 36 meist komische Opern, die nicht allein an den großen Theatern Italiens, sondern zum Theil auch in Deutschland die günstigste Aufnahme fanden. 1817 ging er nach Barcelona, um von hier aus ganz Europa zu bereisen und seine Werke auf alle Bühnen zu verpflanzen, kehrte aber auf lockende Anerbietungen wieder nach Italien zurück, wo er später Kapellmeister in Novara wurde; hier st. er 1832. — G. ist einer der ersten Repräsentanten der modernen ital. Schule und die Neuheit des Styls wirkte mehr bei der Aufnahme seiner Werke als ihr Kunstwerth. Seine Arbeiten sind bunt, leicht und gefällig, für den Sänger effectreich und angenehm, in technischer Beziehung trefflich und überraschend durch tausend Kunststückchen; aber es mangelt ihnen alle Gediegenheit und die künstler. Einheit, die allein dem Kunstwerke eine höhere Bedeutung giebt. (3.)

Generalpause (Mus.), eine in allen Stimmen zugleich eintretende Pause, die gewöhnlich die Dauer eines Taktes hat und den Satz unerwartet unterbricht, um entweder den bisherigen Gang mit um so mehr Energie wieder eintreten zu lassen, oder um eine unerwartete und contrastirende Wendung gleichsam anzudeuten. 7.

Generalprobe s. Proben.

Generoso (Mus.), edel, geschmackvoll; eine Vortragsbezeichnung.

Genf (Theaterstat.). Hauptstadt des gleichnamigen

schweizer Cantons an der Rhone und am Genfer See, mit bedeutenden Fabriken in Uhren und Schmucksachen und 25000 Einw. G. hat ein schönes Schauspielhaus, in dem im Winter eine franz. Gesellschaft spielt; auch hat sich eine Zeitlang eine deutsche Gesellschaft in G. aufgehalten, die abwechselnd hier und in Lausanne spielte, jedoch sehr schlechte Geschäfte machte. Vergl. Schweizer Theater.

Gengenbach (Pamphilus). Gehört der Zeit an, als die dram. Vorstellungen sich aus Nürnberg nach der Schweiz zurückzogen und hier die religiöse Debatte außer von G. auch von Nicolaus Manuel u. A. mit Heftigkeit geführt wurde. Wir besitzen 2 Stücke von G., wovon das 1. den Titel trägt: „Diß sind die prophetien Sancti Methodii vnd Nollhardi, welche sind gespielt worden in XV. vnd XVII. Jor (1515. 1517) uff der Herren Fastnacht von etlichen ersamen und geschikten Burgeren einer loblichen Statt Basel." Es treten darin Kaiser, Könige, Fürsten, Päbste, Bischöfe und Freistaaten auf, denen Nollhard ihre künftigen Schicksale voraussagt. Flögel sagt davon: „Dieß Stück läßt auf ein Zeitalter schließen, das durch Reichthum und Ueppigkeit die Künste und mit diesen einen gewissen freien Geist hervorgebracht." Das 2. Stück „Gouchmett" ist eine schwache Nachahmung und theilweise Umarbeitung der Gauchmat des Thomas Murner. (Vergl. deutsche Bühne.) (H. M.)

Genie (ingenium), bezeichnet die ursprüngliche Machtvollkommenheit und Fähigkeit eines künstlerisch producirenden oder wissenschaftlich wirkenden Geistes, in irgend einer Sphäre (G. für etwas haben) oder in mehreren Sphären vermöge mehrerer sich unterstützenden Fähigkeiten (G. sein) oder bis zu einem gewissen Grade in allen Sphären (Universalg., womit sich jedoch oft eine gewisse spöttische Nebenbedeutung verbindet) Außerordentliches zu leisten. Der Ausdruck des G.s in seinen Werken heißt Genialität. G. ist mit Genius verwandt, insofern das G. in allen seinen Aeußerungen, Handlungen, Aussprüchen, Manifestationen von einem ihm inwohnenden Genius geleitet zu werden scheint. Das G. ist angeboren und ursprunglich, ein Ganzes in sich und das Ganze des Lebens umfassend, wesentlich productiv, entweder in der Philosophie, oder in der Kunst, oder in der Wissenschaft, oder der Kriegskunst, oder der Mechanik u. s. w. Neues erfindend und darstellend (daher philosophisches-, kunstwissenschaftliches-, militärisches-, mechanisches G. u. s. w.). Das G. ist originell, das Talent mehr imitativ, nachbildend, auf einzelne Theile sich werfend und Theile darstellend, geschult, mehr beabsichtigend, Etwas zu erschaffen, zu erfinden, darzustellen, während das G. mehr durch innere Naturkraft dazu gedrängt ist, jenes mehr der Regel gehorchend und

innerhalb gebahnter Geleise sich bewegend, dieses mehr neue Regeln erfindend und über die gebahnten Geleise hinausschweifend. Daher geht das G., wenn es keine bestimmte Richtung empfängt und zu verfolgen weiß, öfter fehl als das Talent; sogenannte verdorbene G.s hat es in allen Fächern und besonders in früherer Zeit unter den Schausp.n gegeben; das Talent ist im Ganzen fleißiger, aufmerksamer auf sich, peinlicher und pünktlicher als das G., welches sich im Bewußtsein seiner gesunden Vollkraft und Leichtigkeit des Schaffens oft in's Wilde und Weite gehen läßt. Aber man ist mit dem heiligen Worte G. zu unheilig umgesprungen; G.'s sind immer nur selten gewesen, weil sie den Beruf haben, an der Spitze irgend einer Richtung zu stehen; aber man hat Leute, die nur einiges Talent besaßen, an der sogenannten G.sucht litten und ihr G. in einer zerfahrenen, aus der Art fallenden und die Gesetze der Sitte verhöhnenden Weise zu leben, zu denken, zu sprechen und äußerlich sich zu zeigen, zu bethätigen suchten, (daher Originalg.'s), mit dem ehrenvollen Titel G. beehrt. Das Geniale hat zwar immer etwas Absonderliches, aber nicht Alles, was absonderlich ist, ist darum genial, wie nicht Alles, was nach Geist aussieht, darum geistreich ist. Gerade die Ehrentitel: genial und geistreich sind in jüngster Zeit arg gemißbraucht worden, so daß sie oft eher alles andere als ein Lob oder eine Empfehlung sind. Das Wort G. in seiner guten wie schlechten Bedeutung ist besonders in der Sturm- und Drangperiode der deutschen Literatur in Deutschland aufgekommen; damals hatten wir eine Menge in bizarren und barocken Eigenthümlichkeiten sich gefallender Köpfe, welche für G.'s (sogenannte Kraftg.'s) gelten wollten, die allerdings gegen das Pedantische und Veraltete eine feurige und segensreiche Opposition eröffneten, Männer von G. wie Goethe in ihren Reihen zählten, aber auch die Bezeichnung G. nicht wenig in Mißcredit brachten. — Auf einer sehr hohen Stufe der Ausbildung oder der leichten und sichern Beweglichkeit nach verschiedenen Richtungen hin kann das Talent übrigens scheinbar dem G. sehr nahe kommen. (H. M.)

Genien (Myth.), s. Dämon.

Genius (Myth.), 1) s. v. w. Dämon (s. d.). 2) Der Schutzgeist des Menschen, an den besonders die Römer glaubten. War auch im Allgemeinen Jupiter der G. des Mannes, Juno der der Frau, so wähnte doch Jeder noch einen besondern G. zu haben, der neben den Laren (s. d.) verehrt wurde. Der G. wird bald als ein geflügelter Knabe, bald als ein bärtiger ernster Mann dargestellt, der diejenigen Attribute hält, die dem Sinnen und Denken des Schutzbefohlenen am meisten entsprechen.

Gensike, 1) (David Friedrich), geb. zu Altona 1750, Sohn eines Predigers, studirte zu Halle, entführte daselbst seine nachherige Frau, ging mit ihr 1776 nach Erfurt, wo er unter dem Namen Dorville ein kleines Theater errichtete; 1778 nach Berlin, 1779 nach Bonn, 1781 nach Münster als Regisseur, und 1782 zu Bondini nach Prag und Leipzig. 1783 dirigirte er zu Wien auf dem Kärnthnerthortheater eine eigene Truppe, führte mit einem Häuflein unbedeutender Leute die größten Stücke, z. B. Götz von Berlichingen, mit Pferden und Wagen auf, und starb an der Lungensucht 1784. Er war im Fache der Liebhaber und Chevaliers ein braver Schausp. und ein wissenschaftlich gebildeter Mann, der auch Mehreres für und über die Bühne schrieb. — 2) (Charlotte Marie Friederike, geb. Krüger) zu Halle 1758. Sie folgte ihrem Gatten nach oben genannten Bühnen, ging nach dessen Tode nach Berlin, 1788 zu Schröder nach Hamburg, Anfangs der 1790r Jahre nach Frankfurt a. M., und starb zu Pesth 1796, als sie kurz vorher den Arzt Dr. Hirsch, geheirathet, und seit dieser Verbindung dem Theater entsagt hatte. Ihr Bildniß steht vor dem 2. Stück der zu Bonn 1780 erschienenen dramaturg. Nachrichten. Sie machte zu ihrer Zeit großes Aufsehen, theils ihrer Schönheit, theils ihres ächt künstler. Spieles halber, besonders als Minna von Barnhelm, Juliane von Lindorak, Orsina ꝛc. (Z. F.)

Gent (Theaterstat.), Hauptst. der Provinz Ostflandern an der Schelde mit sehr bedeutenden Baumwollen= und Leinwandfabriken und 65,000 Einw. — G. hatte bisher ein altes unscheinbares Schauspielhaus, das nur im Winter auf kurze Zeit benutzt wurde; seit 1839 baut die Stadt ein neues Theater mit einem Kostenaufwande von 2,000,000 Francs, welches eines der schönsten in Europa werden soll. Nach Vollendung des Hauses will man eine stehende Bühne herstellen. (R. B.)

Gentiluomo (Mad., geb. Spatzer), geb. um 1818 in Wien, erhielt daselbst ihre musikal. Ausbildung und debutirte 1837 am Kärnthnerthortheater mit großem Beifalle; sie vermählte sich hier mit dem Gesanglehrer G., verließ dann Wien und wurde nach einem beifallgekrönten Gastspiele 1839 in Hannover engagirt, wo sie sich noch befindet. 1840 gastirte sie mit dem besten Erfolge am Hoftheater zu Berlin und wurde in Folge dessen dort engagirt. Ihre Stimme ist ein nicht zu hoher, aber sehr schöner und reiner Sopran und wird von großer Kunstfertigkeit im Gesange unterstützt; doch läßt ihr Vortrag ziemlich kalt und ihr unverkennbares Darstellungstalent bedarf weiterer Ausbildung. (3.)

Genua (Theaterstat.), Hauptst. des gleichnamigen Herzogthums, an einem schönen Golf, mit reichen Schätzen der

Kunst und Wissenschaft, bedeutendem Handel und 80,000 Einw. — G. hat 4 Theater. Das schönste ist das neue Teatro Carlo Felice, 1839 erbaut, mit prachtvollen Säulen und Treppen von karrarischem Marmor, eines der schönsten Schauspielhäuser in Italien; es ist ausschließlich für die Oper bestimmt. — Das größte ist das Teatro di Santo Agostino, ein weites alterthümliches Gebäude, wo sonst große Oper- und Ballet-, jetzt nur noch Trauer- und Lustspiele gegeben werden. Das Teatro al Falcone ist das freundlichste und netteste, liegt im Pallaste Durazzo und wird ab und zu von einer franz. Truppe benutzt, die während der Herrschaft Napoleons stehend und vortrefflich war. Das eigentliche Volks- oder Nationaltheater ist das Teatrino, neben der Börse gelegen und ohne besondere architektonische Schönheit, wo komische Opern, Lustspiele, Possen und extemporirte Comödien gegeben werden. Die Truppe dieses Theaters ist in ihrer Art ausgezeichnet und hat den meisten Zulauf. Im Ganzen weicht das Theaterwesen in G. nicht von dem im übrigen Italien ab, vergl. daher: Ital. Theater. (L.)

Geographie (Alleg.), eine weibliche Figur, die eine Erdkugel, eine Landkarte und die Werke des Strabo als Attribute hat.

Geometrie (Alleg.), eine weibliche Figur, die mathematische Instrumente hält, oder davon umgeben ist. Auch Euclid's Werke werden ihr oft als Attribut gegeben.

Georg, Orden des h., 1) Catharina II. von Rußland stiftete 1769 diesen aus 4 Classen bestehenden Militair-Orden. Ordenszeichen: ein weiß emaillirtes 4eckiges Kreuz mit goldenen Rändern. Auf der rothen Vorderseite des runden Mittelschildes der h. G. auf einem weißen Pferde, wie er eben den Lindwurm tödtet. Auf der Rückseite auf weißem Grunde der Namenszug des h. G. Die 1. Klasse trägt dies Kreuz an einem breiten, schwarz und gelb gestreiften Bande von der rechten Schulter zur linken Hüfte und dabei auf der linken Brust einen in Gold gestickten 4spitzigen Stern mit der Umschrift: Für Dienst und Tapferkeit auf schwarzem Grunde. Die 2. Classe trägt das Kreuz an einem schmalern Bande um den Hals, die 3. das Kreuz aber kleiner, gleichfalls um den Hals und die 4. im Knopfloche. Das G.kreuz, was irrig die 5. Classe dieses Ordens genannt wird, ist ein russisches Ehrenzeichen, welches die Unterofficiere, Gemeine und Matrosen zur Belohnung erhalten. Es ist von Alexander I. 1807 gestiftet und besteht in einem dem G.-Orden ganz ähnlichem Kreuze von Silber, wird auch an demselben Bande im Knopfloche getragen. 2) Karl Albert, Kurfürst von Baiern, nachher Kaiser Karl VII., stiftete einen G.-Orden 1729. Er besteht aus 3 Klassen, Großkreuzen, Commandeurs

und Rittern. Das Ordenskreuz ist von Gold, mit 8 Spitzen und Rauten in den Winkeln, auf den Spitzen kleine runde goldne Köpfe. Die Vorderseite ist himmelblau, weiß eingefaßt, in der Mitte ist auf goldnem Grunde die Jungfrau Maria in Wolken stehend. Auf den 4 Rauten stehen die Buchstaben: V. I. B. I. (Virgini immaculate Bavaria immaculata) Die Umseite ist rothemaillirt mit weißer Einfassung. In der Mitte der h. G. zu Pferde. Auf den Rauten die Buchstaben: I. U. P. F. (Justus ut palma florenti.) Ueber dem Kreuze ist ein Löwenkopf, an dem es hängt. Dasselbe wird an einem himmelblauen, weiß und dunkelblau eingefaßten Bande von der rechten Schulter nach der linken Hülfte und auf der linken Brust ein gestickter himmelblauer, 8spitziger Stern mit silberner Einfassung und Rauten in den Winkeln, in dessen Mitte ein silberner Schild mit einem rothen Kreuze sich befindet, getragen. Die Commandeurs tragen es um den Hals und dabei denselben Stern, nur kleiner. Die Ritter tragen es im Knopfloche. Das Festkleid besteht aus einem Streitkleide von Silberstoff mit feuerfarbigem Sammt gefüttert, dazu ein Beinkleid und Degengehenk von derselben Farbe und einem himmelblauen Sammtmantel. Dieser ist nach den Graden mit Silberstoff, weißem Atlas oder weißem Zeuge gefüttert, mit Silberstickerei geziert oder auch ganz unbesetzt. Dazu kommt ein Hut à la Henri IV. mit weißen und rothen Federn, dies ist die alte Tracht der Ritter. Die moderne Uniform derselben ist roth mit weißen Aufschlägen, Weste und Beinkleidern. Das Ordenskreuz wird dazu an einer goldnen Kette um den Hals getragen, die aus drei abwechselnden Gliedern: einem länglichen Viereck, 2 an einander stoßenden gevierten Rauten, und 2 gegeneinander stehenden Löwen besteht. (B. N.)

Georg (oder **St. G.** und **St. Michael-Orden.**) Gestiftet vom König von England 1818 für Malta und die jonischen Inseln. Die Ordensdecoration besteht in einem Kreuze mit 7 Strahlen. Im Mittelpunkt ist auf der einen Seite St. G., auf der anderen St. Michael. Ueber dem Kreuz schwebt die Krone. Es wird an einem scharlachrothen mit blauen Streifen eingefaßten Bande getragen. (B. N.)

Georges (Margarethe St. Georges-Weymer), geb. zu Bayeux 1788, wurde von ihrem Vater, der Schauspieldirector war, für die Bühne erzogen und betrat dieselbe 1803 zu Amiens; anfangs für die Oper bestimmt, trat sie auf den Rath der Schauspielerin Raucourt zur Tagödie über, folgte derselben nach Paris und debutirte 1805 am Théâtre français mit dem glücklichsten Erfolge. Ihre Schönheit, ihre Kunst und ihre glänzenden Geistesgaben fesselten Napoleon, der in die innigsten Verhältnisse zu ihr trat; diese trieben sie

indessen 1808 plötzlich aus Paris, nachdem sie kurz zuvor in Erfurt beim Congresse geglänzt hatte. Sie ging nach Wien, wo sie declamatorische Vorlesungen mit großem Beifall gab, dann nach Moskau und Petersburg, wo sie die größte Anerkennung fand und vom Kaiser aufs reichste beschenkt wurde. 1813 kehrte sie nach Paris zurück und trat in ihre Stellung wieder ein; entfloh aber 1816 abermals, um in London zu triumphiren. Außer 3000 Fr., die sie bei der Rückkehr als Strafe zahlen mußte, erklärte man sie des Societaire-Rechtes für verlustig. Darob ergrimmt, verließ sie 1820 das Théâtre français gänzlich und wandte sich der Porte St. Martin und dem romantischen Drama zu, dessen Königin sie wurde. Maria Tudor, Lucretia Borgia, Margaretha im Thurm von Nesle, Johanna von Neapel, Thisbe im Angelo u. a. sind ihre Glanzrollen, die sie großartig auffaßt und zur Erscheinung bringt. Trotz ihrer 52 Jahre, ist ihre Seele noch jugendlich lebendig und in ihrem Auge strahlt noch die Glut des ersten Kunstfeuers. — Dennoch begannen die undankbaren Pariser ihr von 1839 an weniger Theilnahme zu schenken; die empfindliche G. verließ daher Paris und gastirte geraume Zeit auf den Provinztheatern; endlich wurde sie im Sommer 1840 Directorin einer reisenden Gesellschaft, mit der sie eine zeitlang im südlichen Frankreich spielte und dann nach dem Orient schiffte, wo sie zunächst in Smyrna spielen wollte. (E. G.)

Gera (Theaterstat.), Stadt an der weißen Elster. Hauptstadt des gleichnam. Fürstenthums mit 11,000 Einw. Hat seit 1825 ein freundliches Theater, welches der Fürst erbauen ließ; dasselbe hat 2 Reihen Logen, Parquet, Parterre und Gallerie und faßt 800—1000 Personen. Die Abgaben sind geringe und werden aufgewogen durch die Unterstützung, welche das Theater vom Hofe erhält. Ein, freilich dürftiges Orchester ist vorhanden. G. wird 1—2 Mal jährlich von reisenden Gesellschaften besucht, die sich 6—8 Wochen dort aufhalten und wöchentlich 3—4 Vorstellungen geben. Director Weißenborn besucht G. schon seit einigen Jahren. (R. B.)

Gerber (Joh. Christian), geb. zu Berlin 1785, betrat die Bühne daselbst in kleinen Parthien und ging dann, mehr Beschäftigung suchend, zu reisenden Gesellschaften, wo er den ausgebreitesten Wirkungskreis sich schaffte; 1819 wurde G., nach einem erfolgreichen Gastspiele in Wien, in Braunschweig engagirt, wo er bis 1825 die Fächer eines Baritonisten, Bonvivants, Liebhabers und Helden zugleich ausfüllte und sehr beliebt war, 1825 ging er als Opern- und Schauspielregisseur so wie für obige Fächer nach Kassel, wo er bis zur Auflösung des Hoftheaters (1831) blieb. Dann übernahm er die Direction in Bremen, und 2 Jahre später die des Hoftheaters zu

Oldenburg, die er noch führt; der künstler. Wirksamkeit hat er in der lezten Zeit fast gänzlich entsagt. — G. war in seiner Blüthenzeit einer der bedeutensten deutschen Schausp.; für chevalereske Rollen war er mit den seltensten Mitteln ausgestattet und seine Vielseitigkeit war um so erstaunenswerther, als er in jedem Fache wirklich Ausgezeichnetes leistete; er sang und spielte mit gleicher Vortrefflichkeit, errang sich als Don Juan und Figaro, Posa und Karl Ruf gleichen und gerechten Beifall. Später ging er in das Fach der Väter und ältern Charakterrollen über und auch hier war er in mehreren Rollen z. B. als Wellenberger in den Advokaten, Adam Wählich in Karl XII. u. m. a. fast unübertrefflich. (G. L.)

Gerechtigkeit (Alleg.), s. Themis.

Gereon (Orden des h.) Auch dieser längst erloschene Orden wurde zur Vertheidigung der h. Oerter in Palästina gestiftet, doch ist der Name des Stifters unbekannt; einige nennen Kaiser Friedrich den Rothbart, andere Kaiser Friedrich II. Das Ordenszeichen war nach einigen ein silbernes Patriarchenkreuz auf drei grünen Bergen im rothen Felde, andere behaupten, sie hätten auf einem weißen Kleide ein schwarzes gesticktes Patriarchenkreuz auf drei grünen Bergen gehabt. Bonanni nimmt das Kreuz roth an. (B. N.)

Gerhard (Wilhelm), geb. 1780 zu Weimar, widmete sich dem Handelstand, und lebt jetzt als sächs. Legationsrath in Leipzig. Als dram. Dichter hat G., sehr glücklich in der lyrischen Gattung, sich nur ein Mal versucht, in dem Schauspiel Sophronia oder die Eroberung des h. Grabes. Wenn auch für die theatral. Darstellung nicht ganz geeignet, zeigt dies Stück doch von großer Gewandtheit in Beherrschung der Sprache und Form, und der geringe Erfolg, den es in Leipzig hatte, war einer unverdienten Abneigung der Studenten gegen den Verfasser zuzuschreiben. (Dg.)

Gerlach (Johann Conrad), geb. zu Mannheim 1773, war für das Studium der Theologie bestimmt, allein politische Ereignisse führten ihn dem Theater zu und er betrat 1792 zu Heidelberg zuerst die Bühne als Weller in Gotters Marianne mit Beifall. Da der Director gerade nach der Aufführung dieses Stückes durchging, fand G. kein Engagement und ging also nach Kassel, wo er angestellt wurde, aber wegen mangelnder Beschäftigung nach 4 Monaten wieder fort und nach Hamburg ging, von wo er 1794 aus demselben Grunde wieder zu reisenden Gesellschaften ging, um die dem Schausp. so nothwendige Erfahrung und Routine zu gewinnen. Er spielte vor und nach die Fächer der Chevaliers, Deutschfranzosen, verschmitzten Bedienten, dann jugendliche Liebhaber — endlich die älteren Liebhaber, Helden und polternde Väter. 1801 wurde G. in Karlsruhe engagirt,

1803 ging er wieder nach Kassel und wurde 1807 Mitglied der Döbbelinschen Gesellschaft, welche in Wiesbaden spielte. Hier erhielt G. einen Antrag, die Direction des Hoftheaters in Kassel zu übernehmen, wurde aber durch Krankheit verhindert, dem Rufe Folge zu leisten. Der Kapellmeister Guhr erhielt die Conzession und engagirte die ganze Döbbelinsche Gesellschaft; G. kam so 1814 zum 3. Mal nach Kassel, wo er seitdem blieb. 1839 feierte G. das 25jährige Jubiläum seiner Anstellung in Kassel; das Theaterpersonal schenkte ihm zum Andenken einen silbernen Pokal und auch das Publikum gab bei dieser Feier dem Jubilar manches Zeichen der Liebe und Theilnahme. G. spielt jetzt noch zärtliche Väter und Greise (aus welchen wir nur seinen Dogen in Fiesco und den Pastor im Mädchen von Marienburg hervorheben wollen) mit großer Auszeichnung, auch spendet er am Abend seines Lebens aus dem reichen Schatze seiner Erfahrungen an angehende und jüngere Schausp. und wirkt so noch immer rastlos thätig für die Kunst. (L. D.)

Gerle (Wolfgang Adolph), geb. um 1790 in Prag, studirte daselbst und ist gegenwärtig Professor der ital. Sprache und Aesthetik am Konservatorium. G. hat sich als Novellist und dram. Dichter einen ehrenvollen Namen erworben; außer mehreren gelungenen Uebersetzungen, schrieb er: Irenes Feier, ein Festspiel und die Lustspiele: der blaue Domino, Abentheuer einer Neujahrsnacht nach Zschocke, das Liebhabertheater nach Van der Velde, der Löwe schlummert, Oheim und Neffe, der lezte April und der falsche Prinz; ferner die Dramen: Jaromir und Udalrich und Adam Wiederbauer. Gemeinschaftlich mit Uffo Horn schrieb er das gekrönte Preislustspiel: die Vormundschaft und das Lustspiel: der Naturmensch. G. wirkt besonders durch einen lebendigen, witzigen und geistreichen Dialog, an Erfindung ist er arm, dagegen sehr gewandt in der Zusammenstellung bereits bekannter Situationen; auch seine Charakteristik ist unbedeutend, demungeachtet sind manche seiner Arbeiten seit langer Zeit beliebte Repertoirstücke. (C. H.n.)

Gern, 1) (Georg) geb. 1760 in Rottendorf bei Würzburg, widmete sich dem Studium der Theologie, da aber seine Eltern zu unbemittelt waren, mußte er seine Studien aufgeben und trat als Chorsänger bei der Kirchenmusik in Mannheim ein. Bald erkannte man hier seine schöne Baßstimme, er faßte den Entschluß, sich der Bühne zu widmen und betrat dieselbe 1780 in der Oper Rosamunde von Kreuzer Der Erfolg war günstig und G. ward Mitglied des Hoftheaters in Mannheim, wo er in dem Umgange mit Iffland, Beil, Beck u. a. auch als Darsteller schnelle Fortschritte machte. Er verheirathete sich hier mit der Toch-

ter eines geachteten Beamten, wurde Vater von 5 Kindern und lebte sehr glücklich bis 1794, wo die Kriegsunruhen ihn bestimmten ein Engagement beim Hoftheater in München anzunehmen. Auch dort gefiel er allgemein, und als bei seinen Kunstreisen 1798 er auch in Berlin gastirte, wurden seine Darstellungen so ausgezeichnet aufgenommen, daß Iffland ihn beredete, Anstellung bei der deutschen und ital. Oper in Berlin zu nehmen. Dies geschah und von 1800 bis 1830 widmete er dem Hoftheater seine ganze Thätigkeit. Seine Leistungen als Sarastro, Wasserträger, Abbé Lataignant in Fanchon, Domin, Geronte im Schatzgräber u. s. w. stehen beim Publikum noch im besten Andenken; daß er allgemein als Künstler und Mensch geachtet und geliebt war, bewies sein im Januar 1830 bezwecktes 30jähriges Künstlerjubiläum, für das sich die lauteste Theilnahme aussprach; doch verhinderte ein Nerverschlag, der ihn im December 1829 traf diese Feier. Doch erschien am Festmorgen bei dem Jubilar eine Deputation seiner Collegen, an ihrer Spitze der General-Intendant, Graf von Redern, der ihm im Namen des Königs die große goldne Verdienstmedaille und ein Decret überreichte, das ihm seinen vollen Gehalt auf Lebenszeit zusicherte. Seine Collegen brachten ihm 2 Gemälde dar. — Er sollte diesen Tag nicht lange überleben und starb bereits im März 1830, innig bedauert von einem Publikum, dem seine Erscheinung auf der Bühne stets eine willkommne gewesen war. 2) (Albert) geb. 1789 in Mannheim, Sohn des Vor. Er fühlte schon in frühster Zeit Neigung zum Theater, doch trat dieser Wunsch den Ansichten des Vaters entschieden entgegen, der den Sohn zum Baufach bestimmt hatte; G. widmete sich diesem Studium und war bereits im 18. Jahre examinirter Bauconducteur. Aber die Sehnsucht, der dram. Kunst zu leben, war nicht unterdrückt, und trotz der errungenen Selbstständigkeit wurde sie immer mächtiger. Endlich gab der Vater nach und 1807 trat G. zu Ifflands Schülern. Nachdem er wohl vorbereitet war, trat er im September 1807 zum ersten Male als Zollvisitator in: die Indianer in England auf der berliner Hofbühne auf und gehört derselben seitdem bis zum gegenwärtigen Augenblicke an. G. war in früherer Zeit viel im ernsten Fache beschäftigt, und obgleich seine künstler. Individualität diesem nur widerstrebend sich fügte, so gelang es doch seinem Fleiße auch hierin Erfreuliches zu leisten, und sich die Theilnahme des Publikums zu erwerben; später war er ein trefflicher Darsteller für Charakterrollen, wohin unter andern Hild in: Garrick in Bristol und Ambrosius in: von Sieben die Häßlichste zu rechnen sind. Vorzugsweise sind es indessen komische Rollen, denen er den großen und verdienten Beifall

verdankt, der ihm nicht allein vom berliner Publikum, sondern auch während seiner Gastspiele in ganz Deutschland reichlich zu Theil wurde. Eine so durch und durch komische Leistung als den Bader Schelle in Raupachs Schleichhändlern wird man selten sehen, und wenn man auch, sobald man mit der Darstellungsweise G.s bekannt ist, im Voraus erräth, was kommen kann, so überrascht er doch durch die anspruchslose und zugleich effektreiche Art, womit es zur Anschauung gebracht wird auf eine so unwiderstehliche Weise, daß es unmöglich ist, ein herzliches Lachen zu unterdrücken. G. ist längst ein Liebling des Berliner Publikums, und verdient es zu sein. (H. S.)

Gerstäcker (Friedrich), geb. zu Schmiedeberg in Sachsen 1788, als Kreuzschüler in Dresden wirkte er als Chorsänger in der ital. Oper mit, wobei sich seine Stimme so kräftig entwickelte, daß er sich bald entschloß, ganz der Kunst zu leben. Er betrat die Bühne als 1. Tenorist in Chemnitz mit bestem Erfolge, spielte dann in Freiberg und kam endlich 1810 zur Seconda'sche Gesellschaft nach Dresden und Leipzig. Von hieraus unternahm er einige Kunstreisen durch Deutschland, die ihm einen bedeutenden Ruf verschafften und wurde dann in Hamburg und Kassel engagirt. Um 1816—18 gastirte G. in Kopenhagen, in den holländ. Städten und selbst in Paris mit dem größten Beifalle, besuchte später fast alle bedeutenden Theater Deutschlands, starb aber leider mitten in seiner glänzenden Laufbahn 1825 in Kassel. G. war einer der trefflichsten deutschen Tenoristen, seine lieblich-kräftige Stimme war von dem seltensten Umfange und sein Vortrag besonders der des Recitativs zeigte den geläutertsten Geschmack. Tamino, Sargin, Belmonte und alle hohen Tenorparthien waren seine besten Leistungen. (3.)

Gerstel (August), geb. 1897 zu Boitzenburg in Meckelnburg; er ist der Sohn des beliebten Schausp.s und langjährigen Regisseurs des deutschen Theaters in Petersburg Wilhelm G. und der Schwester Ludwig und Ferdinand Löwes; von den Eltern zum Baufache bestimmt, folgte er seiner Neignng zur Kunst und betrat die Bühne 1825 in Meißen; dann ging er nach Brandenburg, wo sein Vater die Direction fuhrte und bildete sich unter dessen eigener Leitung aus. Der Brand des Theaters in Brandenburg vernichtete das Unternehmen des Vaters und G. ging zum Director Schäfer, mit dem er Bamberg, Baireuth, Hof, Gera rc. bereiste; er spielte Liebhaber, sang kleine Partieen, wandte sich jedoch allmählig dem komischen Fache zu. 1830 ging er nach Lübeck, wo er sich mit der talentvollen Schauspielerin Emma Romberg vermählte; 1833 folgte er einem Rufe nach

München als Komiker und Tenorbuffo; von hier aus ging er 1835 nach Zürich, gastirte 1837 in Stuttgart, wo er engagirt wurde und seitdem Mitglied des Hoftheaters ist. — In Oper und Schauspiel, in Scherz und Ernst wirkt er hier mit gleichem Eifer und gleichem Beifalle; Dulcamare im Liebestrank, Wallheim in Leonore, Rappelkopf im Alpenkönig, Rüstig im 100jährigen Greis (eine classische Leistung) u. s. w. sind die Rollen, die seinen Wirkungskreis ungefähr bezeichnen und zu denen er die trefflichsten Mittel besitzt. (R. B.)

Gerstenberg (Heinrich Wilhelm von), geb. 1737 zu Tondern in Schleswig, studirte in Altona und Jena, und trat dann in dänische Kriegsdienste, wo er im Feldzuge gegen Rußland bis zum Rittmeister stieg. 1775 wurde er dänischer Geschäftsträger in Lübeck, 1785 Director des Justizwesens in Altona, was er bis 1820, wo er sich von allen Geschäften zurückzog, blieb. Er starb 1823 zu Altona. — Als Dichter wurde G. durch ein Bändchen Gedichte Poetische Tändeleien (1758) durch die Kriegslieder eines dänischen Grenadiers, Ariadne auf Naxos, Gedichte eines Skalden u. a. bekannt und berühmt. Als Kritiker wirkte er sehr viel durch seine Beiträge in literar. Zeitschriften und namentlich durch seine Briefe über Merkwürdigkeiten in der Literatur, Schleswig, 1766—1770. Er und Lessing waren die Ersten, die uns zu einer klaren Erkenntniß Shakspeare's und zu dessen Würdigung führten. Noch bedeutender erscheint er jedoch in seinem Drama Ugolino, Hamburg 1768, durch welches er die von Lessing mit so großem Erfolg aufgestellten und durchgeführten Principien praktisch beförderte. Es ist ein Meisterwerk, in welchem der Dichter die höchste Besonnenheit mit dem tiefsten Gefühl und einer seltenen Stärke und Macht des Ausdruckes zu verbinden verstand. — Außer diesem schrieb er noch ein Trauerspiel: Die Braut, so wie ein Melodrama: Minone oder die Angelsachsen, die jedoch weniger bedeutend sind. Von 1815—17 erschienen von ihm: Vermischte Schriften, in 4 Bänden, welche den Reichthum seines Wissens bezeugen. (Thg.)

Gerücht (Alleg.), s. Fama.

Ges (Mus.), der 7. Ton der diatonisch=chromatischen Tonleiter, das durch Vorsetzung eines b um ½ Ton erniedrigte G wird als Grundton nur in Dur=Tonarten gebraucht. (7.)

Gesang (Mus.), der abgemessene, in Höhe und Tiefe wechselnde Vortrag poetischer Worte, die älteste, natürlichste und wohlklingendste Musik der Welt, eine höhere, aus der Seele selbst hervorgegangene Sprache tiefer Empfindung, die allen Zeiten und allen Völkern eigenthümlich und verständlich ist. Im engern Sinne freilich nur der kunstgemäße Vortrag niedergeschriebener Noten mit den dazu gehörigen Worten. —

Der G. ist so alt wie die Menschheit, denn der gemessene Ausdruck freudiger und schmerzlicher Gefühle ist zu natürlich, als daß es außer dem Empfindungsvermögen und den organischen Fähigkeiten irgend eines Hülfsmittels bedurft hätte, denselben zu wecken; dafür spricht nicht allein, daß der G. bei allen Völkern, selbst bei den rohesten und wildesten, gefunden wird, sondern daß selbst das Kind, bevor ihm noch die Fähigkeit des Sprechens geworden, oft in einem gemessenen und bedeutungsvollen Lallen seine dunkeln Gefühle ausspricht. Selbst das Regelnde des G.es, der Rhythmus und Tact, die Basis der Kunst desselben, scheint etwas natürlich Gegebenes zu seyn, da sowohl das kindliche Lallen als der rohe Gefühlsausdruck ganz uncivilisirter Völker von mehr oder minder regelmäßig wiederkehrenden Körperbewegungen begleitet ist, die wahrscheinlich dem Tanze, der fast überall dem rohen Naturg. sich gesellet, seine Entstehung gegeben. — In historischer Beziehung läßt sich demnach von dem G.e nur nachweisen, wo er zuerst in irgend einer Kunstform erschien und wie diese sich allmählig ausbildete. — Und diese Kunstform finden wir überall, wo die Civilisation Wurzel faßte; die Israeliten hatten zu Moses Zeiten Sängerchöre, die von Instrumenten und Tanz begleitet wurden; die Aegyptier, die Meder und Perser sangen bei ihren Opfern; die nomadisirenden Pelasger feierten mit G. ihre Feld- und Heerdengötter, woraus sich im blühenden Griechenlande der begeisterte Dithyrambus gestaltete. Homer sang zur Lyra seine Iliade und Odyssee; bei den Römern würzte G. den Cult wie die Schwelgerei; die schwerfällige nordische Mythologie hat den G. vielfach adoptirt, Druiden, Skalden und Barden sangen bei den Völkerstämmen Germaniens und Galliens und selbst der Hunnen wilder Kriegsg. wird erwähnt. Das Christenthum bemächtigte sich sofort dieses großen Erhebungs- und Erbauungsmittels und in seinem Schooße erfreute sich der G. einer kräftigenden Pflege und erlangte einen hohen Grad künstler. Vollendung. Aus den mannigfachen Schöpfungen, welche die wissenschaftliche Behandlung der Musik hervorrief, entwickelten sich allmählig die einzelnen Theile der Oper (s. d.) und fügten sich zum Ganzen, welches unter wechselnder Gestalt dem Standpunkte entgegen wanderte, auf dem wir es heute erblicken. Diesem Gange werden wir in dem Art. Oper die geeignete Aufmerksamkeit zuwenden. — In neuester Zeit wird der G. auf der ganzen civilisirten Erde und besonders in Deutschland mit innigster Liebe und treuer Sorgfalt gepflegt; die zahlreichen Liedertafeln, Gesangvereine, Musikfeste ꝛc. sind der Beweis dafür. — In künstler. Beziehung nennt man G. 1) jede Composition für eine oder mehrere Singstimmen; 2) die cantabi-

len Sätze jeder, selbst der Instrumentalcomposition; 3) die Melodie überhaupt, und 4) die einzelnen Theile eines größern Gedichtes. (7.)

Gesangmethode (Mus.), das auf gewisse Kunstregeln begründete Verfahren zur Ausbildung der menschlichen Stimme. Italien ist das Mutterland der G., denn schon im 4. Jahrh. ließ Papst Sylvester dort Schulen für den Gesangunterricht anlegen, obschon die ital. Schulen erst im 16. Jahrh. durch die Meister Palestrina, Scarlatti, Durante u. v. A. bedeutend und berühmt wurden; seidem hat die ital. G. einen europäischen Ruf, auf welchen sie auch bis in die neuesten Zeiten einen gerechten Anspruch hat. — Die altital. G. erstrebte besonders eine ausgebreitete Dressur der Stimme, reine Intonation und die höchste Biegsamkeit der Kehle; sie wendete großen Fleiß auf die Bildung und Veredlung des Tones und deutliche Vocalisation, achtete dagegen weniger auf einen gefühlvollen dram. Vortrag. — Die neuere ital. G. hat dem leztern Mangel nicht allein nicht abgeholfen, sondern auch ihr ganzes Bestreben lediglich der Biegsamkeit der Kehle zugewendet und dadurch den halsbrechenden Gurgeleien Eingang verschafft, die den modernen Operngesang verunstalten. — Die deutsche G. hat stets diese Bravourkünste — und zwar bis zur Uebertreibung — verschmäht und dagegen die feste Haltung des Tones, ein kräftiges Portamento, eine volle und schöne Coloratur und einen der innersten Seele entquellenden Vortrag erstrebt. Welche von beiden G.n die bessere sei, haben wir nicht zu entscheiden; gewiß ist, daß die altital. die größten Sänger und Sängerinnen hervorgerufen. Welcher G. aber auch der dram. Sänger folge, er strebe dahin, seine Stimme ganz in der Gewalt zu haben, richtig zu intoniren, seine Verzierungen mit Geschmack und Gewandtheit auszuführen, die Worte deutlich auszusprechen und vor allem seinem Vortrage Gefühl, Leben und wahrhaft dram. Ausdruck zu geben. — Vergl. Voglers, Hillers, Marpurgs, Fröhlichs, Habermehls, Kauers, Schuberts, Minojas, Benellis, Winters, Mainzers, Häsers, Fischers, Nägelys, Manneteins, Bisozzis u. v. A. Werke über die menschliche Stimme und die Gesangskunst, dann die Art. Absatz, Athmen, Ausdruck, Coloratur, Declamation u. s. w. (7.)

Gesangschule (Mus.), s. Conservatorium.

Geschichte (Alleg.), wird personifizirt durch die Muse Klio (s. Musen).

Ges dur (Mus.), gleichbedeutend mit Fis dur (s. d.).

Geschmack (Aesth.). Der dem Menschen für das Schöne verliehene Sinn, der ästhetische Sinn, der, so unvollkommen und untergeordnet er auch sein mag, außerordentlicher Verfeinerung und Vervollkommnung fähig ist; ja es

läßt sich kaum eine geistige Fähigkeit durch die Umgebung, Uebung, Conversation, Lectüre, Kritik, Betrachtung von Kunstwerken u. s. w. in so überraschend feinem Grade ausbilden als der ästhetische G.-Sinn. Gegenwärtig ist er fast Gemeingut, aber noch weit entfernt von eigentlichem Kunstsinn, wie er sich früher bei ganzen Völkern, z. B. bei den Griechen, jetzt noch bei einzelnen hervorragenden Geistern ausspricht. Was wir unter G. verstehen ist eben so oft gar zu subjectiv und speciell, als gar zu allgemein und bloßes Produkt der Mode, des gesellschaftlichen Uebereinkommens. Es giebt einen guten (reinen) und einen schlechten G.; veränderlich ist er überdies, wenn er nicht, was übrigens nur begabteren Geistern möglich, auf gewisse Principien zurückgeführt ist. Man sollte fast glauben, daß, um den eigentlich ästhetischen Sinn für das Schöne zu bezeichnen, der Ausdruck G. nicht hinreiche, weil zu schwankende und zu precäre Begriffe in ihm verborgen sind. Wir denken uns unter G. in der Regel weniger den Sinn für das Kunstschöne, als im Allgemeinen den Sinn für das Wohlanständige im Leben überhaupt, wie für Luxusartikel, Kunstgegenstände allerlei Art, conversationelles und salonmäßiges Urtheil u. s. w. insbesondere; wir fühlen mit dem Sinne, den wir G. nennen, mehr das äußerliche Schöne an den Dingen heraus, als das innerliche Schöne. Für den höchst ausgebildeten Grad des G.'s möchte der Ausdruck Schönheitssinn zu empfehlen sein. Nicht bloß jedes Individuum hat seinen besondern G., sondern auch fast jede Nation, jede Zeit, deren G. immer wieder auf den G. jedes Einzelnen modificirend zurückwirkt, besonders in Perioden, wo der Zeit- oder Volksg. verderbt ist. G.voll und g.los (auch wohl ungeschmackt) stehen sich gegenüber, bezeichnen jedoch abermals nur das alleräußerlichst Ansprechende, Gefällige oder Ungefällige. Früher sprach man von einer Kritik, einer Theorie, einer Lehre des G.s, wofür jetzt besser die Lehre vom Schönen, Aesthetik, im Gebrauch ist. (S. Aesthetik, Schönheit ꝛc.) (H. M.)

Gesellschaft wurden die herumziehenden Schausp.-Truppen, als sie anfingen auch die Aufmerksamkeit der Gebildeteren zu erregen, entweder vom Publikum genannt, oder die Prinzipale wählten dies Wort um das unangenehm klingende Truppe zu vermeiden. Gewöhnlich bezeichnete man sie nach ihren Prinzipalen; so kennt die Geschichte der deutschen Bühne die Veltheimische, die Treusche Truppe, oder die Wäsersche, Fallersche, Derossische G. Der eigentliche Unterschied, der zwischen der Bezeichnung Truppe und G. liegt, daß nämlich die Truppe unter einem Anführer stehen muß und dieser Vortheil und Nachtheil allein hat, während der Begriff einer G. auf die Theilnahme aller an Verwal-

tung, Gewinn und Verlust hindeutet, hat sich nirgends herausgestellt. Nur in besonderen Fällen tritt das g.liche Prinzip ein (s. Societaire, Theilung, auf Theilungspielen). (L. S.)

Gesellschaftstänze (Tanzk.), sind solche Tänze, an denen jeder sich betheiligen kann, die also dem Solo- und Baletttanze, der eine größere Kunstfertigkeit erheischt, gegenüberstehen; nichtsdestoweniger sind die G. ein integrirender Theil des Ballets, da viele Nationaltänze und die sämmtlichen Tanzensembles G., wenn auch in anderm Sinne, sind. Die vorzüglichsten G. wie Allemande, Anglaise, Contretanz, Cotillon, Ecossaise, Galopade, Gavotte, Mazurka, Menuet, Polonaise u. s. w. sind in diesem Buche zu vergleichen; außerdem sind zu empfehlen die Schriften über G. von Mädel, (Erfurt 1801), Engelmann (Darmstadt 1825), Wiener (Annaberg 1827), Cazorti (Ilmenau 1828), Häcker (Grimma 1835) und Jerrwitz (Weimar 1833 und Leipzig 1839). (B.)

Gesetze, s. Theatergesetze.

Ges moll (Mus.), eine Tonart, die zu den 24 unseres Systemes nicht gehört, nur selten und vorübergehend gebraucht und meist durch das fast gleichbedeutende Fis moll ersetzt wird, da die Vorzeichnung von 9 b das Notenlesen kaum möglich machen würde. 7.

Gespenster, s. Erscheinungen.

Gespräch, s. Dialog.

Gesprächspiel wurde im Anfange des 17. Jahrh. zur Zeit als Philipp von Zesen und seine Schüler die deutsche Sprache von allen ausländischen Wörtern zu reinigen strebten, jedes Drama genannt. Derselben Zeit und derselben Schule gehören die Bezeichnungen Freudenspiel für Komödie und Freuden-Trauerspiel für die aus Spanien übergesiedelten Tragikomödien, auch wohl Mischspiel an. Die Akte dieses G.s hießen Hauptsätze oder Handlungen, die Scenen: Theile oder Aufzüge. (L. S.)

Gessler (Herrmann), s. Tell (Wilhelm).

Gessner (Salomon), geb. den 1. April 1730 zu Zürich, gest. am 2. März 1787. Machte sich durch epische Gedichte in Prosa und seine Idyllen bekannt, welche zu ihrer Zeit fast vergöttert und in alle europäische Sprachen übersetzt wurden. Hier ist er als Verf. einiger Schäfer- und Lustspiele zu nennen, die ganz im Rococogeschmack der damaligen Zeit geschrieben sind. (M.)

Gestalt. Die äußere Form jeder Erscheinung; insofern jedes Kunstwerk die schöne Form erheischt, der Schausp. aber außer seiner Aufgabe im Ganzen, auch in jeder einzelnen Situation nach einer plastisch-schönen Erscheinung zu streben hat, so ist die passende G. ein nothwendiges Erforderniß zu seinem Berufe. Zu kleine sowohl wie zu große

G.en sind ein Hinderniß auf der Bühne, letztere jedoch eher für das Heldenfach geeignet; die mittlere G., wenn sie sich mit einem ausdrucksvollen Antlitz und einem sprechenden Auge verbindet, ist die beste. Vergl. Attitude, Auge, Ausdruck, Figur, Form u. s. w. (B.)

Gestelle (Maschin.). Hölzerne Vorrichtungen zur Erbauung von Practicables, Brücken u. dergl. Sie bestehen aus 4 aufrechtstehenden Balken, die durch Querriegel miteinander verbunden und oben mit Brettern bedeckt sind; ihre Größe ist verschieden nach dem Bedürfnisse und die größern sind zum Zwecke des leichtern Transports mit Rollen versehen. Bei der Anwendung werden die G. durch Bohrer, Klammern, Stricke u. s. w. aneinander befestigt. Vergl. Aufgang, Böcke, Brücke, Practicable u. s. w.

Gesticulation, Geberdensprache. S. Geberde und Mimik.

Gesundheit (Alleg.), s. Hygieia.

Gesundheitspflege. Der Schausp. ist durch Ausübung seiner Kunst mehr als die meisten andern Stände und Beschäftigungen solchen Einflüssen ausgesetzt, die schädlich auf die menschliche Gesundheit wirken. Die geistige und körperliche Erregung jedes Spiel-Abends, die Feuchtigkeit und Dunkelheit der Räume, in denen er einen großen Theil des Tages zu verweilen gezwungen ist, der schnelle Wechsel von Tageslicht zu Lampenlicht und umgekehrt, der Mangel hinreichender Wärme im Winter und genügender Lüftung im Sommer, die stets veränderte Bekleidung des Körpers durch die verschiedenen Costume, der Zwang nach einer anstrengenden Scene, heftig transspirirend bis zum Eintritt der nächsten unthätig einer erkältenden Atmosphäre ausgesetzt zu sein, die fortdauernde gar nicht zu vermindernde Zugluft auf der Bühne und bis zu den Ankleidelokalen, die stete Anstrengung der Sprachorgane; — in geistiger Hinsicht die Erregung der Angst bei jeder neuen Rolle, der Eifersucht auf Kunstgenossen, die durch wirklich größere Fähigkeit oder auch wohl durch Umstände begünstigt, die künstler. und somit auch die bürgerliche Stellung gefährden, die dem darstellenden Künstler eigenthümliche Reizbarkeit, eine Folge des Bewußtseins, stets dem öffentlichen Urtheil selbst mit seiner Persönlichkeit und seinen Privat-Verhältnissen zu unterliegen — Alles dies vereinigt sich, die Gesundheit des Schausp.s entweder plötzlich heftig zu erschüttern, oder langsam zu untergraben. Im Ganzen ist der Gesundheitszustand der Schausp. trotz aller dieser schädlichen Einwirkungen besser, als mit Rücksicht auf diese wohl zu erwarten sein dürfte, und unstreitig gleicht hier die Gewohnheit Vieles aus, was bei Andern sich als absolut schädlich erweist. Mit Unrecht macht

das Theater besuchende Publikum daher dem Schausp. den Vorwurf, er kränkele zuweilen und störe dadurch manchen Kunstgenuß, zu dem dasselbe sich berechtigt glaubt. Man vergißt, daß jede, selbst die unbedeutendste Unpäßlichkeit des Schausp.s Vielen bekannt wird und dadurch eben häufiger einzutreten scheint, als wirklich der Fall ist, während im gewöhnlichen Leben eine Krankheit nur die Familie oder die nächsten Freunde erfahren. Von allgemeinen Vorschriften für die G. wird hier natürlich abgesehen; dagegen erscheint es nothwendig, diejenigen Einwirkungen zu besprechen, denen der Schausp. ausschließlich durch Ausübung seiner Kunst ausgesetzt ist. Die Kleidung verdient deswegen besonders Beachtung. Da der darstellende Künstler durch das Costum oft gezwungen ist, in Tricot mit ganz entblößtem Halse, nur dünn bekleideter Brust, die Frauen sogar bei der strengsten Kälte häufig in großer Toilette zu erscheinen, so dürfte vor allen Dingen die Gewöhnung an leichte Bekleidung im gewöhnlichen Leben zu empfehlen sein. Namentlich lasse der Schausp. den Hals nicht durch steife, feste Binden einschnüren, so daß die Haut desselben an die Luft gewöhnt ist; er vermeide, wenn irgend möglich, das Tragen wollener Unterkleider, namentlich der flanellenen Jacken auf dem bloßen Leibe, wenn sein Rollenfach ihn zwingt, oft in leichter Bekleidung auf der Bühne zu erscheinen; die Schausp.rin gewöhne sich früh und dauernd daran, fest geschnürt zu sein, denn bei der Unabweisbarkeit dieses im Ganzen schädlich wirkenden Zwanges, ist es immer noch besser, den Körper daran zu gewöhnen, als nur während des Spieles durch dann um so festeres Einpressen die Thätigkeit der Lungen zu hemmen. Aus demselben Grunde muß Hals, Schulter und Brust sowohl durch den Gebrauch des kalten Wassers, als Aussetzung der freien Luft unempfindlicher gegen die Einwirkung derselben gemacht werden. In Hinsicht auf Essen und Trinken ist dem Schausp. besonders zu rathen, die Mittagsmahlzeit so früh als möglich zu halten, um Zeit zur Verdauung zu gewinnen, und das für die Gesundheit so wichtige Geschäft derselben nicht durch die körperliche und geistige Erregung des Abends zu stören. Sorgfältig zu vermeiden ist die Theilnahme an großen Tafeln, von denen man aufstehen müßte, um auf die Bühne zu treten. Nichtachtung dieser Regel straft sich, wenn auch spät aber sicher, auf das Allerempfindlichste. Die allgemeine Regel, mäßig zu Abend zu essen, läßt sich leider beim Schausp. nicht immer befolgen, da dieser gerade nach der Anstrengung des Spieles der Stärkung bedarf; doch dürfte auch hier die goldene Mittelstraße zu wählen sein. Die Gewohnheit, während der Darstellung entweder erregende oder abkühlende Getränke zu genießen, führt oft zum Mißbrauch;

namentlich ist Trinken nach leidenschaftlichen Scenen sorgfältig zu vermeiden, da die Sprachorgane jedenfalls heftig gereizt sind. — Die schwierigste Aufgabe aber bleibt für den Schausp. Erkältung zu vermeiden: Der große Bühnenraum, die unvermeidliche Zugluft hinter den Coulissen und in den Localitäten, die zu der Garderobe führen, die Temperatur unter der Bühne, wenn Versenkungen angewendet werden, der Flux und Reflux der Luft beim Aufziehen des Vorhanges, wo die wärmere Luft des Zuschauerraumes sich mit der kälteren der Bühne in's Gleichgewicht zu setzen strebt und Zugluft also nothwendigerweise entstehen muß, die troß aller darauf verwendeten Mühe und Kosten immer noch unvollkommene Heitzung des Bühnenraumes, so wie der gewöhnlichen sehr gesteigerten Temperatur der Ankleidelocale — Alle diese Ursachen wirken stets unvortheilhaft auf die Gesundheit des Schausp.s. Leider hat man bis jetzt nur ungenügende Mittel gegen diese Uebelstände. — Jedenfalls anzurathen ist die Absperrung des Raumes hinter den Coulissen nach hinten und vorne durch gewöhnliche practicable Decorationsthüren, namentlich wenn in der hintern Bühnenwand Communicationsthüren zu Decorationslokalen, Fluren und Treppen sich befinden. Dadurch gewinnt der Raum hinter den Coulissen eine gewisse Abgeschlossenheit, die von wohlthätiger Wirkung ist. Müssen Umzüge, namentlich bei Verkleidungsstücken auf dem hinteren Bühnenraum statt finden, so lasse man sich aus prakticablen Decorationsstücken einen geschlossenen Raum zusammenstellen, um vor Zugluft gesichert zu sein. In Frankreich bedient man sich leichter Mäntel aus dünnem wollenen Zeuge, die man zwischen den Scenen trägt, eine Sitte, die allgemein befolgt zu werden verdient. Nach einer angreifenden Scene bis zur nächsten still zu stehen, ist nicht anzurathen, im Gegentheil erscheint das Umhergehen empfehlenswerther. Sehr schädlich ist für Frauen das Bedecken des Halses mit einer Pelz-Boa oder einem Pelzkragen, die, dann abgenommen, die sehr erwärmten Theile nur noch empfänglicher für Erkältung machen. Nie begebe man sich ohne schützende Bekleidung unter die Bühne, wenn der Auftritt vermittelst einer Versenkung, Fallthüre, Treppe statt findet; eben so in die obere Maschinerie, wenn Glorien u. s. w. angewendet werden. Leider zeigt sich selbst die sorglichste Vorsicht ungenügend gegen so mannigfache äußere Einwirkung. In großer Vollständigkeit, nur leider zu weitschweifig und das nicht dahin Gehörige einmischend, hat der Doctor Broué in Paris diesen Gegenstand in einem besonderen Werke behandelt. Es trägt den Titel: **Hygiène philosophique des artistes dramatiques, ou traité des causes physiques, intellectuelles et morales, qui engendrées ou favorisées par**

l'exercice de l'art dramatique, peuvent compromettre la santé des artistes. Ouvrage destiné aux médecins, aux artistes et aux gens du monde, 2 Bände, Paris 1836. Ein Werk welches wohl verdiente in's Deutsche übersetzt und unseren gesellschaftlichen Zuständen angepaßt zu werden. — Es bleibt uns nur noch übrig, die Einrichtung einer kleinen Hülfsapotheke zu besprechen, die bei jeder Bühne vorhanden sein muß. Man stellt sie entweder im Versammlungszimmer der Schausp. beim Castellan des Theatergebäudes oder dem Portier auf. Hauptbedingung bleibt, daß der Aufbewahrungsort leicht zugänglich ist und der Schlüssel in den Händen solcher Personen sich befindet, die durch ihren Dienst verpflichtet sind, während der ganzen Dauer der Vorstellungen anwesend zu sein. Ueber die nöthigen Arzeneien, aus denen die Hülfs-Apotheke bestehen muß, bestimmt am Besten der Theater-Arzt. Ein vollständiges chirurgisches Besteck mit den nöthigen Binden, Compressen, Charpie, Heftpflastern besonders Aderlaß-Geräthschaften u. s. w. darf nicht fehlen. Mehrere Officinal-Theesorten, erregende Salze, Tropfen, Pflaster und Salben sind ebenfalls unbedingt nothwendig. Die Anwendung der Mittel bleibt am Besten dem Arzte überlassen, nur wo ein solcher nicht anwesend oder nicht rasch genug herbeizurufen ist, verlasse man sich auf eigene Erfahrung oder den Rath Anderer. Namentlich verfahre man bei Ohnmachten, Verwundungen, Verrenkungen u. s. w. mit großer Vorsicht, weil hier übereilte Hülfe, die sich nicht auf wissenschaftliche Erkenntniß gründet, leicht Vieles verderben kann. Ein Nachsehen und Auffüllen der vorhandenen Medicamente muß wenigstens alle halbe Jahre einmal statt finden. (L. S.)

Gewicht (Maschin.). Um die Gardinen, Flugwerke u. s. w. mit größerer Leichtigkeit und Sicherheit auf- und niederbewegen zu können, werden G.e angewendet, die entweder in hölzernen Kanälen die ganze innere Wand des Bühnenraumes senkrecht entlang laufen, oder auf die schon beim Bau des Theaters in den Mauern selbst Rücksicht genommen worden ist. Unter der Bühne, wo diese Kanäle ausmünden, und auf den Seiten-Gallerien der oberen Maschinerie sind sie offen und leicht zugänglich. Zum Heraufholen aller G.e ist gewöhnlich über dem Proscenium eine besondere Winde angebracht, die auch allenfalls für Flugwerke, Glorien u. dergl. benutzt werden kann. — Ehe eine Vorstellung beginnt, müssen sämmtliche G.e die zum Aufziehen bestimmt sind, heraufgeholt und für den Gebrauch bereit sein; während die Gegeng.e (s. d.) bis zum unmittelbaren Gebrauch unten bleiben. Hängt das G. oben, so wird es durch starke Riegel gehemmt, d. h., außer Verbindung mit der Winde gebracht, die es heraufgeholt und dann vorläufig befestigt.

Soll nun der Vorhang oder ein Prospekt, Gardine u. s. w. aufgezogen werden, so hängt man die Rollleinen derselben in das G. und wartet dann das Zeichen zur Verwandlung ab, um den hemmenden Riegel wegzuschlagen. Das G. senkt sich in berechneter Schnelligkeit herab und reißt den Decorations-Gegenstand in die Höhe. Unten stößt es auf und bringt den durch dasselbe gehobenen Gegenstand zur Ruhe. Um das G. zu vermindern und es dadurch auch zum Gegeng. für herabsteigende Decorationsgegenstände gebrauchen zu können, besteht es am besten aus einzelnen 20 Pf. schweren eisernen Scheiben oder Klötzen, die sich leicht durch Einschnitte an eine eiserne Stange befestigen lassen, die oben eine Oese hat, in welche entweder das Tau der Winde zum Heben oder die Rollleinen der Prospekte durch Karabinerhaken befestigt werden. Durch Abnehmen oder Zulegen einzelner Gewichtsscheiben kann man die Vorrichtung nach Belieben zu G. oder Gegenwicht gebrauchen. Zu beachten ist, daß die Kanäle inwendig gefüttert sein müssen, damit das herabfallende G. an den Holzwänden derselben kein Geräusch mache, eben so muß die Winde zum Heben der G.e besonders kräftig und gut gebaut sein, auch oft eingeschmiert werden, um keine Störung zu verursachen, da sie gewöhnlich während der Vorstellung arbeiten muß. (L. S.)

Gewitter, s. Blitz und Donner.

Gey (Traugott), geb. zu Zschopau um 1798, erhielt seine erste Bildung auf der Kreuzschule zu Dresden und betrat 1817 zu Leipzig die Bühne mit so glücklichem Erfolge, daß er sofort als 2. Bassist engagirt wurde; hier blieb er bis 1827 und wurde dann nach einem beifällig aufgenommenen Gastspiele in Hannover engagirt, wo er sich noch befindet und wo er zugleich die Regie der Oper verwaltet. 1836 gastirte er mit glänzendem Erfolge in Pesth. G. bekleidet jetzt das Fach eines ersten Baritonisten, er hat eine treffliche sonore Stimme und ein tüchtiges Darstellungstalent. Heroische Parthieen sind seiner künstler. Individualität vorzugsweise angemessen. 3.

Geyer (L. H. Chr.), geb. zu Eisleben 1780; gest. 30. Sept. 1821 als Maler und Hofschausp. zu Dresden. Verspottete in mehren seiner Stücke Schicksalsunwesen und Spektakelmusik, z. B. in seinem bethlehemitischen Kindermorde, worin ein Maler in seinen häuslichen Leiden und Plackereien dargestellt ist. G. ist in seinen Dramen munter und zuweilen derb, hat aber geringen oder gar keinen poetischen Werth. Die Titel seiner Stücke sind: Das Erntefest (Alm. dram. Spieler 1822), der Bethlehemitische Kindermord, dram. kom. Situation aus dem Künstlerleben, (Weimar 1823), die neue Delila, ein anfangs lustiges aber gegen

das Ende höchst trauriges Schäfer- und Ritterspiel. (Leipzig 1823.) (M.)

Gezwungen (Aesth.). Bei jedem Kunstwerke nennt man g., was der Natur der Sache nicht entspricht, die künstler. Lüge, die sich selbst verräth; das G.ne entspricht den natürlichen Vorstellungen nicht, die das Kunstwerk von selbst erweckt und macht daher einen unangenehmen Eindruck. Im Drama ist demnach g. jede gewaltsame Abweichung vom naturgemäßen Verlauf der Handlung, jede unnatürliche Wendung eines Charakters, jede den handelnden Personen nicht entsprechende Situation; in der Darstellung jeder Gefühlsausdruck, der nicht aus der Seele stammt, jede Geste und Attitude, die dem darzustellenden Zustande nicht entspricht, jede Ueberanstrengung zur Erreichung momentaner Effecte. Wo die Seele nicht bei dem zu schaffenden Kunstwerke betheiligt ist, sondern nur der Verstand nach künstler. Wirkungen sucht, da wird die Schöpfung stets den Charakter des G.en tragen. (K.)

Giangurgulo, s. Italienisches Theater.

Giardini publichi. Ein Theater 3. Ranges in Mailand (s. d.).

Giesebrecht (Karl Heinrich Ludwig), geb. 1782 zu Mirow in Mecklenburg widmete sich in Halle den theolog. und philolog. Studien, war später Professor am kölnischen Gymnasium zu Berlin und st. zu Stettin 1832. G. entwickelte einiges Talent für das romantische Drama in seinen dramaturgischen Studien (Bremen 1809), welche durch ihre etwas hochmüthige und grobe Vorrede bemerkenswerth sind. Er behauptete auch: daß darin fast alles für Frauen stehe. (M.)

Giganten (Myth.). Die auf dieselbe Weise, wie die Furien (s. d.) erzeugten Söhne der Erde, welche am Kampfe gegen die Götter (Gigantomachia) Theil nahmen. Sie thürmten den Pelion und Ossa auf, von wo sie mit ungeheuren Felsenblöcken den Olymp bestürmten, so daß es kaum den Göttern gelang den Sturm abzuschlagen. Auf die Besiegten warfen die Götter große Ländermassen, wie Minerva Sicilien auf den Enceladus, unter deren Last sie bis heute begraben liegen, nur bisweilen vergebliche Versuche machend, sie abzuschütteln und dadurch die Länder erschütternd. Die bekanntesten Namen sind: Porphyrion, Enceladus, Pallas, Ephialtes u. A. Es sind ungeheure Riesen mit wildem Antlitze, Augen, Haaren und Bärten; statt der Füße haben sie große Schlangen. (F. Tr.)

Gigantisch, gigantesk, so viel als kolossal, riesenhaft.

Gigue (Tanzk.). Ein sehr munterer Tanz im $\frac{6}{8}$, oder

auch $\frac{3}{8}$ Tacte, der mit vielem Anstand zugleich viel Feuer von Seiten des Tänzers verlangt. Auch giebt es unter dem Namen G. einen sehr lebhaften engl. Tanz, der jedoch einen ganz andern Charakter hat. (H..t.)

Gilles (les, Techn.). Rollenfach der franz. Bühne. Es entspricht dem der Jeannots, der Niais, der Jocrisse (s. d.) also dem Fach der dummen Jungen und Naturburschen des deutschen Theaters. (L. S.)

Giocoso (Mus.). Scherzend, tändelnd, eine Vortragsbezeichnung.

Giostre, s. Abbattimenti.

Girolame (Teatro). Name des Theaters Fiando in Mailand (s. d.).

Gis (Mus.). Das durch Vorzeichnung eines ♯ um $\frac{1}{2}$ Ton erhöhete G, die 9. Saite der diatonisch-chromatischen Tonleiter. 7.

Gis dur (Mus.), eine Tonart, die zu den 24 unseres Systemes nicht gehört, da ihre Vorzeichnung von 8 Kreuzen das Notenlesen zu sehr erschwert; außer in vorübergehenden Modulationen wird sie stets durch die Tonart As dur (s. d.) ersetzt. 7.

Gis moll (Mus.), eine der 24 Tonarten unseres Systemes, deren Grundton gis ist und die 5 Kreuze vor g, a, c, d, und f als Vorzeichnung hat. Zum Ausdrucke der Klage, des Jammers, der Bedrängniß ist diese Tonart zumeist geeignet. 7.

Giudate (Theaterwes.), ein Possenspiel, während des Carnevals in Italien üblich; das Theater dazu wird auf einem Ochsenwagen umhergefahren. (B.)

Gladiatoren (alte Bühne), röm. Kämpfer bei den öffentlichen Kampfspielen. S. Amphitheater Bd. 1 S. 91.

Gläser (Franz), seit längerer Zeit Musikdirector am königstädter Theater in Berlin, wo er sich in seinem Wirkungskreise durch Umsicht und practische Geschäftskenntniß eine große Beliebtheit errang. Als Componist machte er sich durch die Opern: die Brautschau, der Bernsteinring, des Adlers Horst, der Rattenfänger von Hameln und das Auge des Teufels bekannt und beliebt; in Berlin wurden sie sämmtlich oft wiederholte Repertoirstücke, außerhalb brach sich jedoch nur des Adlers Horst Bahn, wovon 1833 auch ein Klavierauszug bei Trautwein in Berlin erschien. G.s Musik ist reich an schönen und lieblichen Melodien und stets fleißig und sorgsam gearbeitet; das Leichte, Gefällige, Komische, auch das innig Gemüthliche, gelingt ihm mehr als das Ernste und Großartige, welches stets gezwungen erscheint. Im Ganzen fehlt seiner Musik der dram. Charakter durchaus, allerdings ein wesentlicher Mangel, an

dem indessen die Texte viel Schuld tragen; denn es ist nicht leicht möglich, undramatischere Gedichte zu finden als des Adlers Horst und der Rattenfänger. (3.)

Glasgow (Theaterstat.). Die 2. Hauptstadt Schottlands am Clyde, eine der bedeutendsten Fabrikstädte der Welt, mit 110,000 Einw. — G. besitzt das schönste Theater in den 3 vereinigten Königreichen, mit Ausnahme Londons, welches vor wenigen Jahren neu erbaut und eben so prächtig und geräumig als zweckmäßig eingerichtet wurde; die Gesellschaft darin entspricht indessen diesem Prachtgebäude keineswegs.

Glatze, s. Perrücke.

Glaucus (Myth.). 1) ein Mensch, der von Oceanus und Tethys unter die Meergötter aufgenommen wurde, als er als Steuermann der Argonauten verwundet in's Meer fiel. G. war hocherfahren in der Wahrsagekunst, die selbst Apollon von ihm gelernt haben soll. Er ist blaulicht am ganzen Leibe, hat langes Haupt- und Barthaar und endet am Unterkörper in Fischgestalt. 2) (S. Diomedes.)

Gleim (Joh. Wilh. Ludw.), geb. zu Ermsleben im Halberstädtischen 1719, st. als Canonikus zu Halberstadt 1803. Einer der Bahnbrecher für die classische Literaturperiode der Deutschen, ein trefflicher, uneigennütziger Mann, welcher die deutsche Literatur wesentlich durch die Aufmunterung und Unterstützung förderte, die er jüngeren Talenten angedeihen ließ. Er förderte sie aber auch durch seine eigenen poetischen Leistungen, die, wenn sie auch nicht auf der Höhe dichterischer Vollkommenheit stehen, doch für die damalige Zeit besonders in sprachlicher Hinsicht aller Anerkennung werth sind. G. versuchte sich in der Fabel, in der didaktischen Poesie, im anakreontischen Genre und hat manches zarte und gefühlte Lied hinterlassen, welches man auch jetzt noch nicht verschmähen darf. Am bekanntesten wurde er durch seine Lieder eines preußischen Grenadiers. Wir nennen ihn hier wegen seines Schäferspiels: der blöde Schäfer (1743), welches munter und naiv und in der Ausführung von großer Eleganz ist. (M.)

Gliemann (Georg), geb. 1809 zu Wolfenbüttel, wo er seine Jugendbildung erhielt und sich dann ganz der Musik widmete. Schon in 16. Jahre erhielt er eine Anstellung im Orchester zu Kassel, als 1. Fagottist; übte zugleich auch seine schöne Baßstimme und wollte 1830 mit Spohrs Bewilligung als Sarastro die Bühne betreten, als die in Kassel stattfindenden polit. Bewegungen diesen Plan vereitelten. — G. wandte sich nach Baden-Baden, wo er 1831 die Bühne als Sarastro mit gutem Erfolge betrat und als 1. Bassist engagirt wurde. 1832 ging er auf kurze Zeit mit der deutschen Oper unter Röckel nach Paris (s. Aachen) und nahm sodann in Bremen ein Engagement an. — Nach Ab-

lauf seines Contractes kam er 1833 nach Rostock wo er einen Ruf an das Hoftheater zu Schwerin erhielt. Bei dieser Bühne hat er als Regisseur der Oper so wie als Sänger in tiefen und komischen Baßpartheieen, nicht minder in Helden=, Charakter= und komischen Rollen sich den Beifall des Publikums fortwährend erhalten. Zu seinen bedeutendsten Leistungen gehören: Wallenstein, Philipp II., Alba in Egmont; Bijou im Postillon, Bartolo im Barbier, Leporello, Graf in Figaro's Hochzeit, Oberpriester in Jessonda, Cardinal in der Jüdin, Valentin im Verschwender ꝛc. III.

Glissade (Tanzk.). Tanz=Schritt, der mit dem Fuße schleifend gemacht wird, sei's rechts, links, vor= rückwärts oder sich drehend. (H..t.)

Globus, ein Theater in London, (s. d. und Englisches Theater. Band 3 S. 160).

Glogau (Theaterstat.). Hauptstadt des gleichnamigen Fürstenthums in Schlesien, eine Festung nach alter Art mit 11400 Einw. — G. hat kein Theater, sondern die Boden und Dachräume der Ressource nehmen die Musen oder ihre Repräsentanten auf. Dennoch weilt die Faller'sche Schausp.= Gesellschaft gewöhnlich mehrere Wintermonate daselbst und zählt G. zu ihren Halt= und Stützpunkten. Diese Gesellschaft ist übrigens eine der bessern reisenden in Deutschland. (R. B.)

Glorie (Maschin.) heißt in der Theatersprache jedes größere Flugwerk, durch welches Gruppen in besonderen Decorationsgegenständen von der Bühne fort oder auf dieselbe herab bewegt werden. Sie unterscheidet sich dadurch von jedem andern Flugwerk, daß sie eine feste Basis hat, auf welcher die Personen, die durch die Luft auftreten oder abgehen, emporsteigen oder sich herabsenken. Gewöhnlich ist diese Basis mit Wolken bekleidet, so wie auch die Leinen oder Drähte, die natürlich ungewöhnlich stark und daher sichtbar sind, durch Wolken verdeckt werden. Es ist eine G. wenn im 2. Act der Oper Armide sich die Rasenbank, auf welcher Rinald schläft, und neben dieser Armide selbst in die Luft erhebt. Die einzige Schwierigkeit bei G.n besteht darin, die Karabinerhaken der Zugmittel in die dazu bestimmten Oesen der Basis und der daran befestigten Decorationsgegenstände zu befestigen. Sache des Maschinisten ist, hier zu beachten, daß Alles sicher, leicht und ungesehen vom Publikum bewerkstelligt wird. (L. S.)

Gluck (Ritter Christoph von), geb. 1714 auf der fürstl. Lobkowitzeschen Herrschaft Weidewang in Böhmen, woselbst sein Vater Alexander G. als Aufseher des Jagdpersonals angestellt war. Da er frühzeitig Anlage zur Musik verrieth, sandte ihn sein Vater nach Prag, wo er sich praktisch auf verschiedenen Instrumenten, besonders dem Cello ausbildete. Da wir den Componisten hier hauptsächlich in seiner

Einwirkung auf das Theater zu betrachten haben, wo er sich unter allen Lebenden die höchste Stelle errungen, wollen wir die Momente seines Lebens nur in aller Kürze angeben. Im 17. Jahre trat G. in die Dienste des Prinzen Melzi in Mailand, wo er das Studium der Composition begann; doch dauerte es 10 Jahre, bevor er seine erste Oper Artaxerxes zu Mailand, und 1742 seine zweite Demetrius zu Venedig zur Aufführung brachte; Beide hatten nur einen ephemeren Erfolg. 1745 ging G. nach London, wo er den Sturz der Giganten schrieb; auch besuchte er Kopenhagen, kehrte aber bald wieder nach Italien zurück, wo er als beliebter Operncomponist eine Reihe von Jahren fortlebte, und über 40 Opern auf die Bühne brachte. Fast alle diese Opern sind nebst den übrigen Erzeugnissen dieser Zeit verloren gegangen; obgleich man in Bibliotheken viele einzelne Partituren derselben aufbewahrt hat. Schwerlich würde irgend Jemand in diesen Arbeiten G. auffinden; und doch trifft man hier und da auf Spuren jenes tiefen Gefühlausdrucks, aus welchem späterhin die wunderwürdigsten Schöpfungen hervorgegangen sind. Es trat für den Componisten selbst ein Widerwillen gegen diese Gattung ein, deren hohle Vergänglichkeit er erkannt hatte. Nicht der Durst nach Erfolgen, denn diese hat er im reichsten Maße gehabt; kein äußerliches Bedürfniß, denn er war wohlhabend geworden; also kein vergängliches Motiv, sondern eine innere künstlerische Nothwendigkeit drängte ihn, der Schöpfer einer ganz neuen Gattung von Kunstwerken zu werden. Die Bahn war nicht ohne Gefahren, denn er mußte allgemeine Vorurtheile bekämpfen, konnte vielleicht das Schicksal erleben (und erlebte es zum Theil) einen öffentlichen schmachvollen Sturz zu erfahren, wo er auf dem früheren Wege der glänzendsten Triumphe gewiß war; freilich eins so scheinbar wie das andere! Als das erste Erzeugniß, in welchem er diesen neuen Aufschwung nahm, ist Orpheus und Eurydice, 1764 in Wien und dann zu Bologna aufgeführt, zu betrachten. Dieser Oper folgte Alceste (wie sie in der ital. Partitur existirt), 1768 zu Wien gegeben. Hiernächst wandte sich G. nach Paris, wo die Oper im höchsten Flor stand, und brachte hier die von Bailli de Roulet nach Racine bearbeitete Oper Iphigenia in Aulis 1774 zur Aufführung. Er hatte zuvor mit ungeheuren Schwierigkeiten zu kämpfen, da ihm die Kabale, welche die Vorrechte der ital. Oper vertheidigte, jede Art der Hindernisse entgegensetzte. Doch der Schutz der Königin Maria Antoinette half ihm siegen, und sein eigner Genius den errungenen Sieg als Eroberung behaupten. Iphigenia in Aulis hatte einen unbeschreiblichen Erfolg. Die Einführung einer ganz neuen Gattung der Oper, welche, alle

todten und veralteten Formen vernichtend, nur die unmittelbare Wahrheit des Gefühls und des dram. Ereignisses ausdrückte, konnte nicht ohne Kampf geschehen. Es war der Sturz der Götzenwelt durch den wahren Gott, und die Diener der Abgötterei wehrten sich verzweifelt. Dies ist der Kampf, der unter dem Namen desjenigen der Gluckisten und und Piccinisten bekannt ist, und dessen Hauptmanifeste und Actenstücke sich in einem eigenen Werke: Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opéré par Mr. le Chevalier Gluck (deutsch von Siegmayer) gesammelt finden. Unter fortdauernden Bewegungen brachte G. nun zuerst seine älteren Opern, Orpheus, und die umgearbeitete Alceste, dann die Armide 1777, und endlich sein höchstes Meisterwerk Iphigenia in Tauris 1779 zur Aufführung. Wie groß auch der Enthusiasmus war, den er erregt hatte, bis zum innersten Verständniß seiner Kunstwerke waren doch nur wenige der ausgezeichnetsten Geister durchgedrungen. Iphigenia forderte den geläutertsten Sinn, weil die Sinne nichts darin bestach. Daher ließ sie bei der ersten Aufführung nur kalt, und G. mußte am andern Morgen trauernd zu Rousseau sagen: „Vous savez, Iphigénie est tombée!" — „Oui, mais du ciel!" war bekanntlich die Antwort Rousseau's. Indeß hatte G. schon einen solchen Grad der Anerkennung für sich, daß eine neue Darstellung dem Werk einen größeren Erfolg bereitete. G. mußte gefühlt haben, daß er über diese Höhe hinaus nicht mehr zu steigen vermöge, selbst wenn ihn einige kleinere, jetzt vergessene Arbeiten, wie z. B. das Festspiel: Echo und Narciß, nicht darüber belehrt hätten. Großentheils lag dies auch am Gedicht, (von dem sehr mit Unrecht ververgessenen C. Guillard, der auch das Gedicht zu Sacchinis bester Oper Oedipus auf Colonos gemacht hat), welches in der Iphigenia in Tauris alle dram. Forderungen in einem so hohen Maße erfüllt, daß er schwerlich jemals eines wiederfinden konnte, wofür er sich so zu begeistern vermocht hätte. Und dieser Adel des Stoffes ist es, dessen die G.schen Opern durchaus nicht entbehren können, weil der musik. Gedanke fast nie absolut, sondern stets in der innigsten Verschmelzung mit dem dichterischen erscheint. Er durfte also mit Recht sagen, ohne auf sein ergrautes Haar zu blicken: „ich habe mein Ziel erreicht, und darf mich hinsetzen, und im Abendglanz meiner sinkenden Lebenssonne die reichen Pfade und Auen, die ich durchwandelt, eine Welt zauberischer Schönheit, die sich geschaffen, genießend überblicken." Und so that er; er verließ den Schauplatz, wo die Glorie seines Ruhmes im höchsten Glanze gestrahlt hatte, und kehrte nach Wien, das ihm doch die eigentliche deutsche Heimath gewesen, zurück. Am 17. November 1787 nahm hier der Tod den bis zuletzt

kraftvollen, feurigen Greis mit rascher Sichel hinweg; er st. am Schlagfluß. — Nachdem wir so die Umrisse des Lebens G.s gegeben haben, haben wir es jetzt mit denjenigen seiner Werke zu thun, durch welche er einen dauernden Einfluß auf die Bühne gewonnen hat, die ihn noch heute an die Spitze der schöpferischen Künstler des musik. Dramas stellen und ihm den Namen eines Sophokles der Oper unbestreitbar erworben haben; dieses sind die 5 großen Arbeiten: Orpheus, Alceste, beide Iphigenien und Armide, und unter diesen sind es wieder drei, welche sich entschieden noch weit über die andern hinausheben: Alceste, Armide und Iphigenia in Tauris. — Orpheus war das erste Werk, in welchem G. seine neugewonnenen Ueberzeugungen von dem Wesen der dram. Musik zu verwirklichen suchte. Man muß dabei einem fast von allen Beurtheilern G.s nachgesprochenen Irrthume begegnen. Sie behaupten nämlich, die ganze Reformation, welche G. in die dram. Musik brachte, habe darin bestanden, die veralteten Arienformen, das Trillern und Passagenwesen der Sänger und die sonstigen Pedanterien des Theaterwesens weg zu werfen, und statt dessen nur die innere Wahrheit des Ausdrucks durch die Musik zu beachten. Das Kunstwerk hat ein höheres Gesetz als das des Richtigen: das Gesetz des Schönen. G. mußte also sein ganzes künstler. Wesen zu einem höhern Aufschwunge emportreiben, mit Beharrlichkeit in immer tiefere Schachten seines Innern dringen, in welchen er die Ausbeute edlen Metalles zwar ahnte, doch bisher noch nichts davon zu Tage gefördert hatte. Er verwirklichte mit einem Wort an sich den von einer gewissen Seite so tief wahren Ausspruch Schillers: „das Genie ist der Fleiß." „Es wächst der Mensch mit seinen größern Zwecken" ist ein zweiter Ausspruch Schillers, den man hier auf G. anwenden muß. Der große Gedanke, von dem er sich ganz erfüllt hatte, durchdrang ihn mit glühender Begeisterung und dieses heilige Feuer läuterte ihn zu einem erhöhten Dasein. Das also ist die Größe G.s, daß ein der Begeisterung würdiger Gedanke ihn bis in seine innersten Tiefen umschaffend durchdrang, daß er künstlerisch neu geboren wurde. — Im Orpheus bricht dieser neue Lebenstag an. G., der wie alle starken Naturen auch der weichsten, süßesten Hingebung fähig war, hat diese lyrische Milde in den Charakter des Orpheus lieblich ergossen, mit einer zauberisch umstrickenden Macht, welche seine Zeitgenossen in einer Weise ergriff, von der unsre heutigen Erfolge einer Opernmelodie nur ein schwach unkenntliches Abbild sind. Die Arie Che faro senza Euridice bildete das Entzücken jedes Ohrs. G. bleibt in den Formen dieser Oper allerdings den frühern noch näher, als späterhin; indeß nur in einem sehr

besonnenen Maaß. Die Melodien sind, wenige veraltete Wendungen ausgenommen, von einem unnachahmlich süßen Anschmiegen, die Wahrheit eines bewegten Herzens in rührendster Weise ausdrückend. Größer aber wird er allerdings da, wo er in den Chören des Tartarus seine erhabene Kraft geltend macht. Der Grund, weshalb Orpheus nur eine Uebergangsstufe einnimmt, ist ein doppelter: Einmal hat das Gedicht sich noch nicht aus den alten theatral. Formen losringen können; es bleibt mehr eine Cantate. Andererseits tritt der ganz äußerliche Umstand ein, daß die Rolle des Orpheus muthmaßlich für einen Castraten geschrieben ist, so daß sie heut entweder einer weiblichen Darstellung und der Altstimme zufällt, wodurch nie die dram. Wirkung erreicht werden kann; oder daß sie, was noch schlimmer, von einem weibischen Tenor, der nach heutigem ital. Geschmack sich bis in die höchsten Höhen zwängt, dargestellt werden müßte. — Iphigenia in Aulis ist das räthselhafteste Werk G.s. Die Ouverture, einige großartige Chöre, Recitative, Arioso's gehören zu dem Größten, was sein Genius jemals geschaffen. Dagegen finden wir eine Menge lang anhaltender, schwacher Verbindungssätze, in denen sich gewisse Wendungen, Accentuationen, Schlußfälle, Monotonie erzeugend, wiederholen, wodurch eine Zersplitterung der Wirkung in Einzelnheiten entsteht, welche die gesammelten Effecte nur schwer aufkommen läßt. Es läßt sich diese Erscheinung nur dadurch erklären, daß in der Iphigenia in Aulis die antiken Formen, die sich in der Iphigenia in Tauris so wunderwürdig vollendeten, gewissermaßen nur embryonisch als Vorahnungen des Künftigen zu Tage gekommen sind. Dagegen ist die Charakteristik in diesem Werk schon zu einer hohen Reife gediehen, und sowohl die jungfräuliche Iphigenia und die mütterliche Klytämnestra als der feurige Achill und der gebeugte Agamemnon sind Gestalten, ganz der Antike würdig. — Alceste folgte zunächst auf Orpheus. Während Orpheus einen rein lyrischen Charakter behält, wird in der Alceste Alles zur That. In dem Loos des Sängers Orpheus wird nur eine jener scharfsinnigen Beobachtungen der Alten über die Eigenheiten des menschlichen Gemüths versinnlicht. In Alceste dagegen sind es die tiefsten Kräfte edler Empfindungen und Leidenschaften, dieser ächte Vorwurf des Dramas, welche sich im Theater vor uns entwickeln. Mit solcher ungleich größeren Aufgabe steigerten sich auch die Kräfte des Componisten in erstaunenswürdiger Weise. Er ist in der Erfindung in diesem Werk so groß, so ewig wie nur in irgend einem andern. Den einzigen Vorrang behält Iphigenia, daß in ihr die höchste Potenz der Kraft fast durchweg erreicht ist und die zusammengedrängte Gewalt des Dramas

sich auch in der Musik wiederspiegelt, welche nirgend von ihrer Höhe abfällt. In der Alceste dagegen treten mehrere Zustände der Ermattung ein, hauptsächlich zwar durch die Schuld des Gedichts, die aber unter solchen Umständen nicht mehr von der des Musikers zu trennen ist. Der ächt dram. Ausführung, in dem Sinne wie G. allein sie für seine Kunstzwecke gebrauchen konnte, war er damals mit seiner Ansicht von den Formen, in denen er von nun an sich zu bewegen habe, noch nicht nahe genug gerückt. Der 2. Akt, in dem die Handlung still steht, bietet diese Lähmungen vornehmlich dar; die einzelnen Schönheiten (z. B. die in die trügerische Freudenumgebung des Ballets eingehüllte Trauergestalt Alcestens; der herzzerreißende Contrast ihrer Verzweiflung und der Glückseligkeit Admets; die anfangs leise und ahnungsvoll nahende, dann in furchtbarer Erschütterung ausbrechende Catastrophe) dürfen uns nicht so bestechen, daß wir das Urtheil über den Werth des Ganzen zum Ganzen verlören. Eine ähnliche Schwächung tritt im 3. Akte ein. Haben wir aber die schwächern Theile des Werks bezeichnet, so kehren wir mit um so größerer Lust zu denen der höchsten Vollendung und Wirkung zurück. G. hat hier besonders im Erhabenen eine Kraft entwickelt, welche jedem Nebenbuhler jeder Zeit vor und nach ihm kühn entgegen treten darf. Die Scene der Orakelverkündigung im Tempel gehört, auch rein musik. genommen, zu dem Größten was die Welt geschaffen. Alceste's allmächtige Arien finden ihres Gleichen nicht im ganzen Gebiete der Kunst. Eben so die Recitative des 2. Aktes, das Arioso in G moll, das Heldenbild des Herakles, Thanatos, die Chöre der Unterwelt u. s. w. Alceste ist durch sie ein ewiges Werk, den höchsten des Sophokles, den gewaltigsten des Shakspeare gleich zu achten, wenn auch völlig anderer Natur als beide. — In der Armide hat sich nach unserer heutigen, der frühern entgegengesetzten Ueberzeugung, der musik. Genius G.s am reichsten ausgesprochen. Allerdings findet sich in der Oper viel undram. Beiwerk, welches der Componist, um dem einmal gültigen Costum der großen Oper in Paris nachzukommen, nicht wohl vermeiden konnte, da Armide das erste Werk war, das er in und für Paris eigends schrieb. Doch hat man diesen, jetzt veralteten, Schmuck abgestreift, so bleibt der dram. Kern des Werkes von wundervollster Pracht und Abrundung. G. hat sich hier in eine Gluth der Leidenschaften getaucht, eine romantische Farbenpracht entfaltet, die Herz und Sinn in gleich gewaltigem Schwung mit sich fortreißen. Die Charakterbezeichnung Armidens ist die größte, welche das musik. Drama aufzuweisen hat, und bildet so auch die reichste, tiefste, großartigste, dankbarste Aufgabe für die Darstellung. Freilich, neben ihr, fallen

die anderen Charaktere ab, aber Armide allein ist auch Seele und Gedanke des Werkes, und Alles, was außer ihr, hat nur den Zweck, ihre Gestalt zu erklären und zu heben. Im 3. Akt steigert G. seine musik. Erfindungskraft am höchsten, selbst in der Schlußscene des 5. Akts erreicht er kaum wieder die gleiche Höhe; doch erhebt er uns auch dort gewaltig und die letzten Accorde, in ihrer schauerlichen Gewalt, sind das größte, erschütterndste und doch einfachst Erhabene, was wir kennen. — Wir wenden uns jetzt zu G.s letztem, größtem Werk, der Iphigenia in Tauris. Diese steht als das vollendetste, größte und reinste Werk in dem ganzen Kunstgebiet da. Die Musik steht hier ganz auf der Höhe des Stoffs, und dieser verlangt fast überall die höchsten Erhebungen in die reinsten dichterischen Sphären, die der Mensch zu erreichen vermocht hat. Wenn wir bei den früheren Arbeiten einzelne Theile ausschieden, die mit der Wesenheit des Ganzen nicht verschmolzen waren, so ist dies in der Iphigenia fast nirgend möglich. Nur eine einzige scenische Anordnung wünschten wir geändert. Es sollte nämlich der 2. Akt mit der Arie in G dur und dem sich daran heftenden Chor schließen, der berühmte Opferchor aber nicht mehr nachfolgen. Freilich würde dadurch für diejenigen, welche beide Iphigenien als Ein Werk betrachten, eine der größten Schönheiten verloren gehn. Die Chormelodie dieses Todtenopfers ist nämlich eine und dieselbe mit dem bräutlichen Chor, welcher die aufblühende Jungfrau Iphigenia zu Aulis bei ihrer Vermählungsfeier mit Achill begrüßt. Wie schön, wie unnachahmlich schön, daß gerade in dem Augenblick, wo die Unglückliche nun Alles, auch die letzte Hoffnung verloren hat, ihr das Bild der rosigen Jugend wie ein dämmernder Traum an der Seele vorüber schwebt, der sich in den Mollklängen, in welche die Melodie sich wandelt, gewissermaßen mit trübem Gewölk zu erfüllen scheint! Indessen ließe sich doch vielleicht diese Schönheit retten und der Uebelstand vermeiden, wenn man, nach leichter Aenderung der scenischen Einrichtungen, mit diesem Opferchor den 3. Akt eröffnete, statt den 2. dadurch zu schließen. — Es bleibt uns nun, nachdem wir die Charakteristik der 5 großen Werke versucht, nur noch Pflicht, einiges Allgemeinere über G.s Bedeutung für die Bühne zu sagen. Wir weisen ihm deshalb den ersten Platz, nicht als Musiker, sondern durch die Gesammtheit seines Wirkens an, weil er in der höchsten, schwierigsten Gattung, in dem rein idealen Kunstwerk, diesen erhabensten Gipfel erreicht; weil er ihn so erreicht, daß er streng genommen bis jetzt allein geblieben ist. Von Allem, was in seiner Gattung sich auf der Bühne heimisch zu machen gesucht hat, ist nichts über eine schnelle Vergänglichkeit hinausgekommen;

nicht weil es an sich so geringen Werths gewesen wäre, sondern weil es so unendlich schwierig ist, in dieser Gattung das wirklich Bedeutungsvolle zu leisten. Und beurtheilen wir die Natur der größten Meister richtig, so ist es kein Zufall, daß weder Haydn, noch Mozart, noch Beethoven sich auf diesen Boden gestellt haben, sondern es fehlten ihnen dazu die mitwirkenden Eigenschaften, ohne die ein solches in dem innersten Zusammenhange stehendes dram. Werk nicht zu erzeugen ist. Und Andere, denen es an diesen Eigenschaften nicht mangelt, entbehrten wie Sacchini der schöpferischen Kraft, die eben so unerläßlich dazu ist. Man hat oft Spontini als einen Nachfolger G.s genannt; aber gewiß mit dem entschiedendsten Unrecht, wenn man seinen Vergleich nicht blos auf äußerliche Formen (und auch diese halten ihn kaum aus) gründet. So bleibt denn G. für jetzt noch allein auf einsamer Höhe, wo er bei dem täglich tiefer sinkenden Niveau des Kunstzustandes dem Erkenhen und der richtigen Würdigung immer ferner entrückt wird. Es wird ihm dadurch das traurig großartige Anrecht auf einen Beinamen im Reiche der Kunst, welchen in dem der Geschichte erst Einer errungen, den nur Einer erringen kann, der mit dem zweiten Berechtigten erlischt — der Einzige! — Endlich hätten wir auch noch von einer Schwäche G.'s zu sprechen, die ihm wenigstens von äußerlich Sachkundigen (wie z. B. Forkel) häufig und streng genug vorgerückt ist. Man hat ihn der musik. Unfertigkeit in den Formen beschuldigt, und sich dabei vorzüglich auf einen Ausspruch Händels gestützt, der von ihm gesagt haben soll: „Mein Koch versteht so viel vom Contrapunkt als G." Doch welchen G. hat Händel gekannt, der 1759 starb, während Orpheus, das erste der Werke, worauf sich G.s Name stützt, 1764 zuerst gegeben wurde? Doch nur den G., der sich selbst verwarf! — Wir wollen nehmlich damit nicht behaupten, daß G. sich in seinen Werken als Contrapunktist gezeigt hätte; wir behaupten sogar, er konnte, er durfte kein Contrapunktist sein. Man betrachte die Natur seiner Gedanken; nirgend auch nur einen, der zur contrapunktischen Behandlung aufforderte, dem man sie nicht widersinnig aufzwingen müßte. Wir können es ihm also nicht vorwerfen, sondern müssen ihm in gewisser Beziehung danken, daß er kein Contrapunktist war, und sich so die völligste Reinheit seiner Natur erhielt. Uns wird er durch diesen Mangel nur größer, denn die mächtige Schöpfungskraft seines Geistes tritt anschaulicher vor uns hin, je einfacher die Formen und Mittel waren, die er anwandte. Sie waren so einfach, daß er auch darin allein unter allen großen Meistern dasteht. (L. Rellstab.)

Glück (Alleg.), s. Felicitas und Fortuna.

G moll (Mus.), eine der 24 Tonarten unseres Systems, G. ist ihr Grundton, ihre Vorzeichnung 2 b, wodurch die Töne h und e um ½ Ton erniedrigt werden. Zum Ausdrucke des Unbehagens, der Unschlüssigkeit, des Grolles und Schmollens ist diese Tonart zunächst geeignet. 7.

Gnade (Alleg.). S. Clementia.

Gnauth (Eduard), geb. in Dresden 1788, wurde als Knabe Zögling des dortigen Ballets und ging später zum Schauspiele über, in dem er kleine Rollen, wie kleine Parthieen in der Oper, spielte; sein Talent zog ihn jedoch mehr und mehr zum komischen Fache hin und in diesem Beschäftigung suchend, verließ er Dresden; er war nacheinander in Braunschweig, Hannover und Nürnberg engagirt und gastirte im ganzen Norden Deutschlands, wobei er namentlich in der classisch zu nennenden Leistung des Kasperle in dem Donauweibchen u. s. w. Furore machte. 1815 wurde er nach einem glänzenden Gastspiele in Stuttgart engagirt und ist seitdem Mitglied dieses Hoftheaters. — Franz Moor und Rochus Pumpernickel, König Philipp II. und Kakadu, Gottlieb Koke und Pachter Feldkümmel spielte G. mit gleicher Virtuosität; Gestalt und Organ waren höchst glücklich, Fleiß und Eifer unermüdlich und daher zeigte sich in seinen Darstellungen überall Wahrheit und Leben, richtige Auffassung und feste Charakteristik; die Liebe und Theilnahme des Publikums folgte ihm in jeder Leistung. (T. M.)

Gnomen (Myth.), fabelhafte Wesen, die die Schätze der Erde bewachen und in derselben, doch auch in der Luft und im Feuer wohnen, und dann Sylphen und Salamander heißen, wogegen die Bewohner der Erde auch Kobolde genannt werden. Die G. sind kleine, flinke, gefällige Wesen und dienen den Menschen gern; sind aber auch leicht erzürnt und dann Verderben bringend. Einer der bekanntesten Erd-G. ist Rübezahl. (K.)

Gods (engl. Theaterwes.). Götter, wird in England das Publikum der Gallerien genannt. Durch die halben Preise (s. d.) ist die Gallerie meist gegen das Ende der Vorstellung überfüllt, die G. selbst aber sind so turbulent, lärmend und die Aeußerungen ihres Beifalls oder ihres Mißfallens so heftig, daß sie oft über das Glück eines Stücks oder eines Schausp.s entscheiden. Wo man im Deutschen sagt: er spielt für die Gallerie, heißt es im Engl. er spielt für die Götter. (L. S.)

Gödel, 1) (Gottlieb Lebrecht), geb. zu Chemnitz, debutirte 1776 bei Ilgner in Stralsund, dessen Tochter er heirathete; war 1778 Mitglied des Lübeck'schen Theaters, debutirte 1785 zu Dresden als Ferdinand in Kabale und Liebe, ging 1786 nach Berlin, was er im nämlichen Jahre

wieder verließ, eigentlich durch Döbbelin in Folge einer starken Insultirung des Publikums von der Bühne geworfen. 1788 entwich er aus Hannover nach Schwerin, 1789 befand er sich beim Neustrelitz'schen Hoftheater, von dem er 1792 wieder abging ꝛc. Er war in Liebhaberrollen ein gern gesehener Schausp., ein schöner Mann, zugleich auch ein ziemlich guter Tenorist, aber höchst unruhiger Kopf, der mit seinen Directoren und Kollegen beständig Händel anfing. — 2) (Ernestine Caroline Wilhelmine, geb. Ilgner), von Jugend auf beim Theater, folgte ihrem Gatten nach den verschiedenen Bühnen bis 1792, wo er sie verließ. Sie war als erste Liebhaberin im Trauer= und Lustsp. sehr brav, zugleich Solotänzerin, gefiel überall und st. zu Neustrelitz 1795. (Z. F.)

Goethe (Johann Wolfgang von), geb. den 28. August 1749 zu Frankfurt a. M., st. den 22. März 1832 als weimar'scher Staatsminister. Die Lebensumstände dieses größten unter den deutschen Dichtern können wir hier eben so wenig detailliren, wie seine vielseitigen, vielleicht zu vielseitigen Verdienste als Lyriker, Romanschriftsteller, Epiker, Elegiker, Epigrammatist, Satyrist, Kritiker, Kunstkenner, Alterthumsfreund, Reisebeschreiber, Naturforscher u. s. w. Seine Werke sind allen zugänglich, außerdem ist über ihn so viel — mehr als über irgend einen andern Dichter — geschrieben worden, daß wir uns hier mit einigen kurzen Andeutungen über seine Laufbahn als dram. Dichter begnügen und am Schlusse ein Verzeichniß der über ihn handelnden Schriften zur Auswahl beifügen wollen. — Es ist von A. W. von Schlegel richtig bemerkt worden, daß es G.n vor Allem darum zu thun war, seinen umfangreichen Genius in seinen Werken auszusprecheu, diese oder jene Lebensanschauung zu verkörpern und überhaupt neue Lebensregung in die Zeit zu bringen; daß ihm zu diesem Zwecke die Form im Ganzen gleich gegolten, daß er jedoch meistens die dram. vorgezogen habe. Es ist eben so wahr, was Lewitz bemerkt und worauf G. selbst öfters hindeutet, daß die Idee, welche sich in jedem dichterischen Werke G.'s ausspricht, wie nicht leicht bei einem andern Dichter, stets aus seinem innersten Wesen, aus den Begegnissen seines eignen Lebens, aus seiner Subjectivität entsprang. Man hat G. hauptsächlich als einen objectiven Dichter charakterisirt, dennoch hat er alle subjectiven Stürme durchgekämpft, die ein moderner Dichter nur immer durchkämpfen kann; er ging in allen seinen Productionen von seiner Subjectivität aus, alle seine Werke tragen die Sphäre derjenigen Lebensperiode G.'s in und um sich, in welcher sie entstanden sind; sein Werther, sein Tasso, sein Faust, selbst sein Berlichingen und Egmont sind mehr oder weniger Verkappungen seines eignen Selbst, das er

aber, als wesentlich plastischer nach Objectivität ringender Geist, geschickt zu verheimlichen wußte; er machte seine Subjectivität zu dem Objecte seines Interesse, seiner Beobachtung und Poesie, zur Folie eines allgemein menschlichen Zustandes, wie er unter gegebenen Umständen Jedem aufstoßen mag, und überwältigte und verdeckte sich selbst durch die Objectivität der Form, die sich bei ihm schmiegsamer und vielgestaltiger zeigt, als bei irgend einem andern Dichter vor, neben oder nach ihm. Allmälig gelang es ihm, sich so zu isoliren, daß, bei scheinbarer Theilnahme, das Treiben der Welt ihn zuletzt wenig oder gar nicht mehr kümmerte; es war der Egoismus des selbstbewußten Genie's, welcher sich zu dieser fast schreckenden Kälte steigerte und für den z. B. die Bewunderer Napoleon's, der in ähnlicher Starrheit des Egoismus verharrte, ihn am wenigsten verantwortlich machen sollten. So lange Schiller noch lebte, hielt dieser G. flüssig und warm; als Schiller starb, machte sich G.'s Absperrungssystem immer bemerkbarer. Ob Reiche um ihn her sanken, befreundete Heere in nächster Nähe zertrümmert wurden, ob eine neue politische Welt von Ideen ihren Anlauf nahm — G. blieb unbewegt, seinen gewöhnlichen Geschäften hingegeben, gewiß nicht gefühllos, aber nicht blos Herr, sondern auch Despot seines Gefühls, höchstens an allgemein menschlichen Interessen Theil nehmend, jeder nationalen Sympathie bis auf wenige Spuren entfremdet; sein Grundsatz, daß man alles Unangenehme von sich abweisen müsse, bildete sich mit den Jahren immer schroffer heraus. Allerdings war aber auch das pygmäen- und ameisenartige, kunst- und poesielose, in Massen sich bewegende und maschinenmäßige Treiben der modernen Zeit wenig geeignet, G.'s Theilnahme zu erregen; die Begeisterung aber, welche in den Freiheitskriegen durchbrach, war eben nur ein allgemeineres Gefühl, ein allgemeinerer Schwung, dem die Masse gehorchte, etwas Dynamisches, womit der plastische Sinn G.'s, der überall auf Individualisirung ausging, nichts anzufangen wußte. Ein Genius wie G., dem wir so vielfach zum Danke und zur Bewunderung verpflichtet sind, will auch in dieser Hinsicht nur mit seinem eigenen Maße gemessen werden. Allerdings kann dieses Isolirungssystem nur in dem aus lauter vereinzelten Punkten zusammengequetschten Deutschland verziehen werden; es wäre unmöglich oder ein Verbrechen in England oder Frankreich; Deutschlands politisches Leben und Streben ist erst im Werden und in jungen und frischen Jahren muß man die politische Luft in sich athmen, um noch im Alter davon erfullt zu sein. Wir konnten diesen Punkt um so weniger übergehen, da er sich bei G. von selbst aufdrängt und eben derjenige ist, welcher ihm am lautersten und öfter-

sten zum Vorwurfe gemacht wird. *) — In seiner Jugend gehörte er zu den Drängern und Stürmern, zu jenen Original- und Kraftgenie's, welche, nachdem Lessing einmal die Herrschaft der franz. Poetik in Deutschland gebrochen hatte, in Sturm und Drang alles Herkommen, alles Gesetzliche — wobei aber an etwas Politisches nicht gedacht werden darf — in ihren Produktionen hinwegräumen wollten. Um so mehr verwundert es, in seinen dram. Erstlingen einer so beschränkten Form, einem meist verzwickten und zweideutigen Stoffe zu begegnen; man begreift gar nicht, wie ein so losgelassen und genial lebender junger Mensch wie G. — in Leipzig untersagte der Graf Lindenau dem Hofmeister seines Sohnes den Umgang mit dem Dichter — sich auf solche Kleinigkeiten einlassen konnte, wie: die Laune des Verliebten und die Mitschuldigen, in denen von sprudelnder Jugendkraft wenig oder nichts zu finden ist. Aber auch in dieser I. Periode seines dram. Wirkens (die Periode der beschränkteren Form, 1765—1769 oder 1770) kündet sich bedeutungsvoll seine Neigung an, aus eigenen Erlebnissen oder aus der Betrachtung über Erlebtes den Stoff zu seinen Dichtungen zu entnehmen. In dem neckischen Stückchen: die Laune des Verliebten (geschrieben um 1765, erst 1805, da es eben 40 Jahre alt war, auf die Bühne gebracht) objectivirte er sein Verhältniß zu einem geliebten Wesen, das er mit eifersüchtigen Grillen und Grübeleien quälte, so lange, bis es sich zu diesem kleinen muthwilligen Drama geformt hatte; wie er selbst sagt: „ich behandelte diese Situation zu einer quälenden und belehrenden Buße dramatisch." Auch meint er, man werde „an dessen unschuldigen Weise zugleich den Drang einer siedenden Leidenschaft wahrnehmen." Es ist ein Schäferspiel, das aber über die Schäferspiele der gellertschen Periode ziemlich weit hinausragt, recht gefällig, von rascher, wohlberechneter Aufeinanderfolge. In den Mitschuldigen behandelte er einen verletzenden moralischen Fall, welcher, besonders einem jungen Dichter gegenüber, unsrer Meinung nach, eher seine tragische als seine lächerliche Seite herauskehren sollte. G. selbst windet sich später in seinen Briefen mit Zelter hin und her, um das Stück in das möglichst beste

---

*) Von der jüngern literarischen Schule fast durchgehends. Aesthetische und moralische Aussetzungen hat G. viele erfahren. Durch bornirte Maßlosigkeit seiner Polemik gegen G. machte sich früher Pustkuchen einen Namen, diplomatischer verfuhr Rehberg, Menzel wußte viel Scheingründe aufzuwenden, wenn er G.'s Genie auf das bloße Talent reduzirte. Dagegen wollte Göschel G.'s Faust mit dem Christenthum und der Bibel ausgleichen.

Licht zu stellen; die Personen darin seien ordinäre Leute, aber keiner ausgemacht lasterhaft, sie vergingen sich nur, aber sie verbrächen nichts, er habe darin spielend jenes christliche Wort ausgesprochen: wer sich ohne Sünde fühlt, hebe den ersten Stein auf u. s. w. Der Widerspruch zwischen dem düstern Inhalt und der heitern Einkleidung wird jedoch keinem fühlenden Leser entgehen, wenn auch im Allgemeinen die Charaktere lobenswerth gehalten sind und dem Ganzen theatral. Verdienst in der Anlage sowohl wie besonders im Dialoge zugestanden werden muß. Die 2. Periode, die der Kraft und Freiheit, (sowohl im Inhalt und in der Form wie in der gesammten Lebensrichtung G.'s überhaupt), reicht bis 1775. In dieser Zeit erlebte er, wie die deutsche Literatur überhaupt, seine Sturm- und Drangperiode, in der er sich abklärte: aber jetzt schrieb er auch seine Romane und Dramen, die wie ein Blitz durch die damals noch träge Masse des deutschen Volks zuckten, seinen Götz von Berlichingen und seinen Werther (1773 — 1774), und die ersten Skizzen und Ideen zu seinem Faust fallen auch in diese Periode. Damals wirkten Hamann, Herder, Merk auf ihn, Kraftgenie's wie Klinger und Lenz standen ihm zur Seite; Rousseau vor Allem erfüllte sein Wesen, alles was Natur und Freiheit heißt, aller Gegensatz gegen die Kerkerluft der Gesellschaft, alles titanische Aufstreben war ihm willkommen, daher aus der Mythologie auch Tantalus, Ixion, Sisyphus, Prometheus damals seine Lieblingsgestalten waren. Das Derbe und Ueberderbe behagte ihm zunächst; seine Prosa, besonders in seinen Briefen, hatte einen kecken, burschikosen Anstrich; Hans Sachsens Manier, der altdeutsche Chronikenstyl, Shakspeare, dann wieder im Gegensatz die Harmonie in den Gebilden der griech. Poesie und Götterlehre — alles das in reger und segensvoller Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit zog ihn gleicherweise an. Und die Zeit war günstig für geniale Köpfe wie G., wie jede Zeit, welche in der Gährung begriffen ist. Da bilden sich von selbst neue Richtungen, Anfänge, Grundelemente und wenn sich dergleichen bildet, schlägt es durch, weil wenig Concurrenz da ist und Jeder seinen eigenen Weg gehen mag, lustig, wild und dreist, wie ihm eben zu Sinne ist. G. produzirte damals Viel, aber er trug seine Produktionen auch aus, während die meisten Drang- und Sturmmänner ihre Geburten zu frühzeitig absetzten. Für G.'s Ungenüge an sich selbst beweisen die vielen Umarbeitungen des Götz, jenes wundervollen dram. Gedichts, mit seiner Treuherzigkeit und Naivetät, seiner einfach kraftvollen Sprache, welche uns durch eine angenehme Illusion in die Zeiten des Mittelalters zurückversetzt, seiner aphoristischen kühnen Form, seinen gedrun-

genen Scenen, in deren jeder sich eine erstaunliche dram. Kraft concentrirt, seiner überraschenden Mannigfaltigkeit von Figuren, seinen vielfältigen nur bei der weisesten Oekonomie möglichen historischen Hintergründen und Durchflechtungen, seinem Sehnsuchtsrufe nach Freiheit, der das Stück schließt, aber in den Herzen der Leser und Zuschauer gewaltig nachzittert. Das Studium Shakspeares mag wohl auf die freie Form des Götz gewirkt haben; aber die Gestalten sind so aus dem Quell des ursprünglichst Menschlichen geschöpft, daß sich ihnen an Naturwahrheit wie an Lebendigkeit der äußern Erscheinung Nichts, selbst bei Shakspeare nicht, vergleichen läßt. Ueber das Zurücksinken eines so urgewaltigen Geistes aus den erhabenen weltgeschichtlichen Regionen des Götz in die schwächliche bürgerlich schmachtende Nebelsphäre des Clavigo (1774), obgleich die Charakteristik, besonders die des Carlos, meisterlich durchgeführt ist, oder gar in die doppeleheliche Häuslichkeit der überempfindsamen Stella (1776), würde man sich nicht genug wundern können, wenn es nicht überhaupt G.'s Art gewesen wäre, jeder Zeitrichtung, auch der schwächlichsten und fehlerhaftesten, einmal ein Zugeständniß zu machen. In diese Periode gehören noch die satyrischen Spiele Pater Brey und Satyros, letzteres besonders mit einzelnen genialen Partieen, das Fragment Prometheus, die später umgearbeiteten Stücke Erwin und Elmire (1775) und Claudine (1776), endlich ein Plan zum Mahomet und die Anfänge zum Faust. Die 3. Periode, die der Vollendung, die der innigen und harmonischen Durchdringung von Stoff und Form, schneidet sich durch G.'s Reise nach Italien (1786), die auf ihn von dem wunderbarsten Einfluß war, in 2 Hälften und reicht bis in das Jahr 1790. Iphigenia (Vergl. Iphigenia) wurde schon sehr früh 1776—1779, bei Gelegenheit einer Liebhaber-Bühne und festlicher Tage (besonders zu Ettersburg) gedichtet und dargestellt. Wir theilen hier eine merkwürdige Nachricht von Hufeland mit, welche für die dämonische Gewalt G.'s, die ihm die junge Nachwelt gern ableugnen möchte, viel beweist. Hufeland, in der Zeitschrift für praktische Heilkunde Jahrg. 1833 S. 37, erzählt: „Als Knabe und Jüngling schon sah ich ihn im Jahre 1776 in Weimar erscheinen, in voller Kraft und Blüthe der Jugend und des anfangenden Mannesalters. Nie werde ich den Eindruck vergessen, den er als Orestes im griech. Costüm in der Darstellung seiner Iphigenia machte; man glaubte einen Apollo zu sehen. Noch nie erblickte man eine solche Vereinigung physischer und geistiger Vollkommenheit und Schönheit in einem Manne, als damals in G. Unglaublich war der mächtige Einfluß, den er damals auf gänzliche Umgestaltung der kleinen weimarischen Welt hatte."

Diese älteste Bearbeitung war nicht sowohl in Prosa als in freien und mannigfaltig sich bewegenden Rythmen. (Vergl. v. d. Hagen's Bemerkungen hierüber und die mitgetheilten Proben im berl. Conversationsblatt 1838, No. 89—91). G. nahm die Handschrift dieser Iphigenia nach Italien mit und dort bildete er sie zu jenem mit antikem Geiste und deutschem Gemüth erfüllten Kunstwerke um, welches zugleich in sprachlicher Hinsicht neben dem Tasso vielleicht das Vollendetste ist, das seit den Griechen je aus einer dichterischen Feder hervorgegangen ist. Eine ähnliche Umgestaltung erfuhr der Tasso (Vergl. Tasso), von dem er schon 1777 2 Acte vollendet hatte, jedenfalls auch in jener halb rythmischen Manier, die auch im Egmont stellenweise wie reiner Jambus hervortritt; wie die Blüthe aus der Knospe, sagt v. d. Hagen. Lewitz's trefflich geschriebene Kritik über den Tasso weist nach, wie genau die Entstehung und die Auffassung des Stückes mit G.'s eigenen Hoferfahrungen zusammenhängt; er meint, G. habe darin nicht eigentlich, wie man gewöhnlich meint, den Bruch der Welt des Dichters mit der Welt der Wirklichkeit, oder den Kampf des klugen berechnenden Staatsmannes (Verstandesmenschen) mit dem leicht reizbaren Dichtergeiste (Gemüthsmenschen), sondern das Hofleben im Allgemeinen darstellen wollen, die Lüge, die Glätte, die Diplomatie, die Verheimlichungen des Hoflebens, woran sogar die scheinbar edelsten Charakter, wie die Prinzessin selbst, unheilbar kranken. Das Bewundernswertheste an der Iphigenia, wie am Tasso, ist die unendliche Kunst des Dichters, womit er die Handlung, ihre Entwickelung und Katastrophe ganz in die Charaktere verlegt hat, so daß von außen her auch nicht das Geringste hinzutritt, was auf die Handlung irgend einen Einfluß hätte. In Egmont (s. d.), dieser Meistertragödie, mit dem bunten Volkstreiben, dem lieblichen Clärchen, dem liebenswürdigen echt menschlichen Egmont, dem originell schwärmenden Brakenburg, dem finstern Alba, den politischen Charakteren Margarethe und Oranien, spielen schon viel mehr äußere politische und diplomatische Verhältnisse, Umstände und Zustände mit, Resultate historischer Combinationen und Ereignisse, gegen deren geschichtlichen Hintergrund die Charaktere in ihrer fest bewahrten Freiheit sich um so tüchtiger absetzen. In ihrer vollendeten Form erschien Iphigenia 1787, Egmont 1788, Torquato Tasso 1790 und in dem letztgenannten Jahre zugleich die ersten Fragmente des Faust. Außerdem gehören dieser Periode eine Menge kleinerer oder größerer dram. Produkte, Skizzen und Entwürfe an: Lila, die Geschwister, der Triumph der Empfindsamkeit, Proserpina, Jery und Bätely — ein Produkt seiner Schweizerreise 1779 und ein abermaliger Beweis, wie offen

damals G.'s Brust noch jeder Art von äußerem Einfluß, jeder neuen Umgebung, jeder überraschenden Erfahrung war — die Fischerin, die Vögel, Elpenor, die mit ächt ital. Spottlust geschriebene kleine Oper: Scherz, List und Rache, Claudine von Villabella, Erwin und Elmire — beide umgearbeitet — kleinere Sachen im kecken und derben Geschmack der Fastnachtsschwänke, Künstlers Erdenwallen und Apotheose, die Conception des Großcophta, das Fragment Nausikaa, der Plan zu einer Iphigenia in Delphi — so daß Schiller 1799 ein Recht hatte an G. zu schreiben: „er begreife nicht, wie G.'s Thätigkeit auch nur einen Augenblick stocken könne, da eine Masse von Gestalten und Ideen in seiner Phantasie lebendig lägen, und ein einziger seiner Plane schon das halbe Leben eines andern Menschen thätig erhalten würde u. s. w." Die 4. und letzte Periode ist in Bezug auf G.'s dram. Produktionen weniger bedeutend, desto wichtiger wird sie für die darstellende Kunst durch G.'s Leitung der weimarschen Hofbühne seit 1791, die er aber 1816, als dem einreißenden schlechten Geschmacke selbst in Weimar gegen seinen Willen Zutritt gestattet wurde (s. Aubri, Hund des) niederlegte. Wichtig ist diese Periode ferner durch die innige Gemeinschaft mit Schiller, der seitdem die produktive Richtung G.'s sich anzueignen schien, während dieser immer mehr der praktischen Leitung sich hingab und so für eine Zeitlang allerdings in Weimar eine Schausp.-Schule gründete, welche dem Ideal nahe kam und als eine Musterschule, so lange sie bestand, betrachtet werden konnte. In dieser Periode steigerte sich natürlich der kritische und dramaturgische Einfluß G.'s, womit er wenigstens, als die Blüthe seiner Schöpfung bereits im Verwelken war, noch immer, und zwar fast durch die bloße Autorität seines Namens, der allzurasch einbrechenden Verwilderung, Abschwächung und Entnervung des Geschmacks ein wenig Einhalt that, so viel es ein einzelner Mann, und sei es ein Genius wie G., der Masse gegenüber vermag. In dieser Periode vollendete er den Faust, das gigantische Gedicht, so weit dieses unendliche Poem der Vollendung fähig war; er rundete den Faust selbst ab, den wissensmuden Doctor, den Prototyp aller nachgebornen Fauste, die von jenem immer nur eine Seite und oft nur die verkehrte haben; Mephistopheles, den Urtypus aller modernen diabolischen Spötter, welche zu viel Verstand und Witz besitzen, um etwas anderes zu können als über die Lächerlichkeiten und Jämmerlichkeiten der jetzigen Menschenwelt sich zu moquiren; endlich Gretchen, das Urbild aller deutschen unschuldigen Jungfrauen, welche sich dem Manne ihrer Liebe opfern müssen, weil sie ihre Existenz nur in der Liebe haben — und es ist wahr,

daß in zarten Frauengebilden mit G. kaum Shakspeare mit seiner Cordelia Desdemona u. s. f. wetteifern kann. Er fügte jene wunderbaren Prologe hinzu, deren einer goldne Wahrheiten über den morschen Zustand der Bühne enthält, endlich noch im hohen Alter, ein neuer Hafiz, den 2. Theil des Faust, großartig und wunderlich, klar geformt und durch allerlei Allegorien, Anspielungen und Personificationen unverständlich zu gleicher Zeit, aber anstaunenswerth durch die Mannigfaltigkeit der Rhythmen und die Herrlichkeit der sprachlichen Gewandung. In dieser Periode wurden aber der Geheimerath der Theaterdirector, der kalte Beobachter, der Gelegenheitspoet mächtig über den Dichter. Er horchte wohl anfangs noch auf die großen Worte und Fragen der Zeit, die wie Stürme heranbrauseten und wie Blutströme um eine der Wiedergeburt entgegenharrende Welt rauschten, aufmerksam hin, aber er hatte dafür keine gründlichere und erschöpfendere Antwort als den Bürgergeneral (1793), worin er sein von der Revolution geängstetes Herz mit „ärgerlichem gutem Humor" zu beschwichtigen suchte, und das seltsame politische Drama: die Aufgeregten, worin er die Bewegungen der Zeit wegzuspotten wähnte; er feierte sogar die Befreiung Deutschlands — aber wie matt, wie herz- und begeisterungslos — im Epimenides (aufgeführt 1815); er setzte die Zauberflöte fort, wobei er, wie er schreibt, „recht artige Erfahrungen machte", verfaßte Gelegenheitsspiele wie: Paläophron und Neoterpe, zu Ehren der Herzogin Amalia, und das Vorspiel: Was wir bringen, dichtete 2 jungen Männern, Leo von Seckendorf und Dr. Stoll, zu Liebe das an vielen vortrefflichen Einzelnheiten allerdings reiche Drama: Pandora und bearbeitete endlich den Götz von Berlichingen für die Bühne in Weimar (1804) u. s. w. Außer den Faust haben unter den in dieser Periode vollendeten oder entstandenen dram. Arbeiten G.'s den hervorstechendsten Werth oder Charakter: der Großcophta, worin eine gewisse Art von Zeitcharlatanismus und betrügerischem Treiben zur Folie eines sehr lebendig gehaltenen und mit großer Wahrheit ausgestatteten Schauspiels gemacht ist, und: die natürliche Tochter, eine merkwürdige Composition, welche Fichte — sonderbar genug — für G.'s bestes Drama hält. Die Figuren darin sind fast nur Repräsentanten von Ideen, Personificationen mit zeitiger socialer oder politischer Verhältnisse. Die Sprache ist von wunderbarer Glätte und Gefeiltheit; die beiden letzten Theile der Trilogie sind nicht zu Stande gekommen. — G.'s übrige literarische Leistungen, seine Briefe, besonders die an Schiller, seine Aufsätze mannigfaltigster Art enthalten einen gar nicht zu erschöpfenden Schatz von Weisheits- und Lebensregeln, wie von Kunstur-

theilen, worunter diejenigen über dram. Poesie und Darstellung nicht die geringsten sind. Besonders berühmt ist seine Auseinandersetzung des Hamlet im Wilhelm Meister, worin er diesen Charakter den Deutschen erst licht gelegt und den Anfang zu der mehr psychologischen nachlessingschen Kritik gemacht hat. — Die bedeutendsten seiner Werke sind in alle gebildete europäische Sprachen übersetzt worden, viele wie der Faust mehrmals, (die besten engl. Uebersetzungen des Faust sind von Anster, jedoch mehr umschreibende Nachdichtung, dann von Talbot, Birch, die des Götz von W. Scott; die beste franz. des Faust, auch des 2. Theils, die von H. Blaze, fast alle mit Commentaren und Noten versehen); der Werke und Schriften, der einzelnen Belehrungen, Andeutungen und Aufsätze über G. und seine Werke in Journalen und Brochüren sind fast unzählige. Viele haben in seine Schriften neue Räthsel gelegt, ein Unfug, den man besonders mit dem 2. Theile des Faust getrieben hat, und manche Schriftsteller haben sich allein dadurch, daß sie sich an G. als Commentatoren und Interpreten anlegten, einen Namen gemacht oder zu machen gesucht. Die verschiedenen Gesammt- oder Einzelausgaben der g.schen Schriften und die vielen Supplementbände und brieflichen Nachlassenschaften sind in Aller Händen, Allen zugänglich oder wenigstens dem Titel nach bekannt, weshalb wir sie hier unerwähnt lassen. Von den Schriften über G., welche zugleich oder besonders seine dram. Wirksamkeit im Auge haben, führen wir aber folgende an: Das Büchlein von Goethe. Andeutungen zum bessern Verständniß seines Lebens und Wirkens. Herausgegeben von Mehrern, die in seiner Nähe lebten (Penig 1832). Falck, Johannes, G. aus näherem persönlichen Umgange dargestellt (Leipzig 1832). Mehrere betreffende Schriften und Werke von Eckermann, z. B. die Gespräche mit G. (Leipzig 1837). Gervinus, über den g.schen Briefwechsel (Leipzig 1836). Derselbe Neuere Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen, 1. Theil (Leipzig 1840: G.'s Jugend, S. 496 ff.). Göschel, C. F., Unterhaltungen zur Schilderung g.'scher Dicht- und Denkweise (Schleusingen 1834). Gutzkow, K., G. im Wendepunkt zweier Jahrh.te (Berlin 1837). G. als Mensch und Schriftsteller, aus dem Engl. übers. und mit Anmerkungen versehen von (C. H. G. Köchy) ps. Fr. Glover (2. Aufl. Halberstadt 1822). Marmier, X., Etudes sur G. (Paris und Straßburg 1825). (Rehberg), G. und sein Jahrh., aus der Minerva bes. abgedruckt (Jena 1835). Schubarth, K. E., zur Beurtheilung G.'s mit Beziehung auf verwandte Literatur und Kunst (2. verb. Aufl. Breslau

1820). Varnhagen von Ense, G. in den Zeugnissen der Mitlebenden. 1. Sammlung (Berlin 1823). Zauper, Studien über G. Wien (2 Bändchen, nebst Briefen G.'s an den Verf. 1840). Döring, H., G.'s Leben (2. ergänzte Aufl. Weimar 1833). Düntzer, H., G. als Dramatiker (Leipzig 1837). J. Kehrein, die dram. Poesie des Deutschen (Leipzig 1840, 2. Band. S. 16—37). Carus, C. G., Briefe über G.'s Faust (1. Heft Leipzig 1835). Enck, Briefe über G.'s Faust (Wien 1834). Deycks, F., G.'s Faust (Koblenz 1834). Düntzer, G.'s Faust in seiner Einheit und Ganzheit wider seine Gegner dargestellt (Köln 1836). Göschel, Herolds-Stimme zu G.'s Faust (Leipzig 1831). Hinrichs, ästhetische Vorlesungen über G.'s Faust (Halle 1825). Rosenkranz, über Erklärung und Fortsetzung des Faust im Allgemeinen u. s. w. (Leipzig 1831). Schubarth, K. E., über G.'s Faust (Berlin 1830). Ulrici, H., über Shakspeares dram. Kunst und sein Verhältniß zu Calderon und G. (Halle 1839). Viehoff, H., Beitrag zur dramaturgisch-ästhetischen Erläuterung der Iphigenia auf Tauris des Euripides, mit Rücksicht auf das gleichnamige g.sche Schauspiel (Emmerich 1839). Schlegel, A. W., über dram. Kunst und Literatur u. a. a. O. Lewitz, Dr. F. über G.'s Torquato Tasso (Königsberg 1839) u. s. w. (H. M.)

Göttingen (Theaterstat.). Hauptstadt des gleichnam. Fürstenthums im Königreich Hannover, mit einer ehemals blühenden, seit 1837 aber ruinirten Universität und 10,000 Einw. G. hatte früher nie Theater, erst im Herbst 1834 wurde der Santoschen Gesellschaft gestattet, Vorstellungen zu geben und ein großer Conzert-Saal in der Eile dazu hergerichtet, der Director Santo lieferte die nöthigen Decorationen; hierdurch wurde das Theater dem Publikum zum Bedürfniß, und 1835 wurde der Saal vom Eigenthümer, Weinhändler Ulrich, zum Theater völlig ausgebaut. Er enthält 186 erste Rang-Logen-Plätze und 280 Sperrsitze; das Parterre faßt dagegen nicht mehr als 90—100 Menschen. Die Logen 2. Ranges fassen ungefähr 250 Menschen, also im Ganzen faßt der Saal 800 Menschen. — Die Santo- später Meisel'sche Direction blieb bis 1837, dann folgte Director Müller und 1839—40 wieder Meisel; weil aber Geschäfts-Führung und Gesellschaft keinen Beifall erhielten, wurde Meisel die Concession nicht mehr ertheilt, sondern der Director des Hoftheaters zu Sondershausen Wilhelm Löwe erhielt dieselbe und spielt nun in G. mit einer tüchtigen bewährten Gesellschaft, wodurch für beide Städte im Verein das Theater wahrscheinlich auf lange Zeit gesichert ist. Sonst war in G.

im November, Dezember und Januar Theater, jetzt ist es vom 15. October bis 12. Dezember und die Gesellschaft geht dann nach Sondershausen. Das Abonnement bringt in G. pr. Vorstellung 36—40 Thlr. ein; die Direction hat keine Zuschüsse, muß aber alle Kosten, die sehr hoch sind, tragen und einen starken Pacht an den Eigenthümer des Hauses, eine Personalsteuer und eine Armenabgabe zahlen. Das Gebäude steht auf dem schönsten Platz der Stadt, dem Universitätsplatz, und gewährt einen schönen Anblick. Der Besitzer hat nur das Podium und Auditorium einrichten lassen. Alle Decorationen und Maschinerien, sogar die Lampen mit Ausnahme derer zum Kronleuchter, hat Löwe neu anfertigen lassen. Das Gebäude enthält noch eine schöne Restauration, geräumige Garderobe, Maler-Saal und mehrere Wohnungen; hat ein schönes von 4 toscanischen Säulen getragenes Portal, dessen oberer Theil als Altan dient. Das Innere ist freundlich und zweckmäßig eingerichtet. Wöchentlich finden 4—5 Vorstellungen statt, Das Orchester wird durch das Stadtmusik-Chor gebildet, durch Zuziehung der Kapelle des hier garnisonirenden Jäger-Bataillons. und wird wöchentlich von der Direction salarirt. — Im Allgemeinen herrscht in G. viel reger Siun und Liebe zum Theater. (R. B.)

Götz von Berlichingen, geb. zu Jarthausen, seinem Ahnensitze um 1479, einer der tapfersten und biedersten Charaktere der Vorzeit, die Zierde des deutschen Ritterthums. Er diente den Herzögen von Baiern und verlor bei der Belagerung von Landshut seine rechte Hand, die durch eine eiserne ersetzt wurde, woher er den Beinamen: G. mit der eisernen Hand erhielt. Der von Kaiser Maximilian I. zu Stande gebrachte Landfriede convenirte seinem kriegerischen Sinne nicht; er suchte daher Händel mit seinen Nachbarn, nahm später Theil am Bauernkrige und wurde wider Willen der Führer der Bauern. Mehrmals gefangen, mußte er sich mit schweren Opfern befreien. Die letzten Lebenstage verbrachte er in thatenloser Ruhe und st. 1562. Sein Leben hat er selbst beschrieben; es erschien mit Anmerkungen Nürnberg 1775. Goethe hat ihn zur Hauptfigur des trefflichen Stuckes gewählt, das seinen Namen trägt und welches den Impuls gab zu allen Ritterstücken und Ritterromanen, die in der deutschen Literatur zu Bergen anschwollen. G.'s Charakter ist das rein ausgeprägte Bild der Offenheit, Geradheit, Rechtlichkeit, eines ungebeugten Muthes und der vollsten Manneskraft. (R. B.)

Goldnen Adler (Orden vom), ein Jagdorden, gestiftet 1702 vom Herzog Eberhardt Ludwig von Würtemberg, 1818 dem Civilverdienstorden (s. d.) einverleibt. Ordenszeichen: ein rothes Maltheserkreuz auf der einen Seite mit dem

goldenen Adler und den Buchstaben F. K. auf der andern mit 4 goldenen Adlern geziert. Es wurde an einem breiten rothen Bande um den Hals getragen und die Ritter 1. Klasse (der Orden hatte 3 Klassen) trugen außerdem einen 8spitzigen silbernen Stern mit Adler und Namenszug auf der linken Brust. (B. N.)

Goldnen Hirsch (Orden vom), ein Jagdorden, gestiftet 1672 vom Herzog Georg Wilhelm von Schlesien. Ordenszeichen: ein goldenes Eichenblatt, auf dessen einer Seite ein Hirsch, auf der andern ein rothes Herz mit weißem Kreuz; es wurde an grünem Bande auf der Brust getragen.

Goldnen Löwen (Orden vom), s. Löwen-Orden.

Goldnen Ring (Orden vom), ein Mäßigkeitsorden, gestiftet im 16. Jahrh. in der Pfalz gegen die überhandnehmende Völlerei. Ein Ring war das Ordenszeichen.

Goldnen Sporn (Orden vom), gestiftet von Pabst Paul III. Ordenszeichen: ein goldenes weißemaillirtes Maltheserkreuz, an dessen unterer Spitze ein goldener Sporn hängt. Es wird an rothem Bande auf der linken Brust getragen. (B.)

Goldenen Vliess (Orden vom), wurde 1430 von Philipp dem Gütigen, Herzog von Burgund gestiftet. Das Ordenszeichen besteht aus einem goldenen Lamm- oder Widderfelle (Vließ) mit einem goldenem blauemaillirten Feuersteine, auf welchem die Worte stehen: Pretium laborum non vile Es wird bei festlichen Gelegenheiten an einer goldenen Kette, deren Glieder aus Feuerstrahlen und Feuersteinen, bestehen, gewöhnlich aber an einem hochrothen Bande um den Hals getragen. Die Festkleidung besteht in einem hochrothen sammtnen, weiß gefütterten Talar, über welchem ein purpurner weiß gefütterter Mantel getragen wird. Dieser ist mit einer breiten Stickerei eingefaßt, in welcher Feuersteine und Stahle mit hervorspringenden Flammen und Funken angebracht sind. Der äußere Saum des Mantels ist von weißem Atlas und auf demselben der oft wiederholte Denkspruch in Gold gestickt: Je l'ay empris. Den Kopf bedeckt eine Mütze von purpurfarbigem mit Gold gesticktem Sammet, mit einem rückwärts niederfallenden Mäntelchen und daran auf der linken Seite eine herabhängende glatte Streifbinde. Schuhe und Strümpfe sind weiß. In Spanien fehlt bei der Ordenstracht der Mantel. (B. N.)

Goldoni (Carlo), geb. 1707 zu Venedig, studirte die Rechte, und beschäftigte sich früh schon mit der Idee einer Reform des komischen Theaters der Italiener, nachdem er auf einer Reise mit einer Schausp.-Gesellschaft in Verbindung gekommen. Er folgte seiner Neigung und widmete sich 1748 —1761 fast gänzlich der Verbesserung der vaterländischen

Bühne. Er wollte das Possenspiel verdrängen und die ernste Gattung des Lustspiels in Ansehen bringen. In Venedig selbst, wo er das Publikum am besten kannte, sollte die Theaterrevolution bewirkt werden. Das 1. Stück nach seinen Ideen: die Frau, wie sie sein muß (la donna di garbo) ward 1746 zu Venedig mit Beifall gegeben. Das Publikum zerfiel indeß in 2 Partheien, von denen die eine für G., die andere für den Abate Chiari, einen damals sehr beliebten Lustspieldichter, sich erklärte und fast 10 Jahre dauerte der Wettstreit beider Poeten um die Gunst des Publikums. G.s Ruhm verbreitete sich indessen außer Italien besonders in Frankreich. Voltaire verkündete sein Lob in Prosa und in Versen. Demungeachtet ward es ihm schwer, seinen Nebenbuhler zu verdrängen und sowohl dieser als G. ward zum Gespött desselben Publikums, als der Graf Carlo Gozzi 1762 als dram. Dichter aufgetreten. Mißmuthig verließ G. Venedig, und wandte sich nach Paris, wo er eine Stelle am Hofe als Lehrer der ital. Sprache annahm. Hier schrieb er sogar in franz. Sprache Lustspiele, überlebte indessen seinen Ruhm und st. 1792. Mit bewundernswürdiger Leichtigkeit schrieb G. gegen 200 Trauerspiele, Tragicomödien, Lustspiele, Opern, Operetten und Intermezzo's, (Comedie etc. Venez. 1780. 40 Voll. 8; einige 40 Stücke deutsch von J. H. Saal. Leipzig 1768—1777. 11 Theile. 8. einzelne Stücke zum Theil umgearbeitet von J. C. Bock, H. A. O. Reichard u. A.). In jener Sammlung findet man den wahren Freund, den seltsamen Zufall, die väterliche Liebe, das neugierige Frauenzimmer, den Lügner, den Vormund, die verstellte Kranke, die eigensinnigen Weiber, die häuslichen Zwistigkeiten u. a. m. Das Talent der natürlichen Darstellung zeigte er in diesen Stücken in einem Grade, wie wenige Lustspieldichter vor und nach ihm. Mit hellem Blicke ergriff er die Oberfläche der Sitten der Menschen, die ihn umgaben, sie in den bestimmtesten Umrissen mit aller Leichtigkeit des komischen Dialogs zeichnend. Aber komische Kraft fehlt doch fast allen seinen Stükken, aus denen nur selten der wahre Witz und Humor spricht, der in das Innere des Gegenstandes eindringt. Weniger bekannt als seine Lustspiele, sind G.s komische Opern, gesammelt zu Venedig 1770 in 8 Bändchen (Opere dramatiche giocose del Sgr. G.). Ungeachtet der größtentheils sehr mittelmäßigen Erfindung, machten sie Glück auf der Bühne. Interessant ist G.s Selbstbiographie. Sie erschien unter dem Titel: Mémoires de Mr. G. pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre Paris 1787. 3 Voll. 8. (Memoiren oder Schicksale, Beobachtungen und Reisen, von G. selbst beschrieben. Uebersetzt und mit einigen Anmerkungen

begleitet von G. Schatz. Leipzig 1789. 3 Bde.). Ein lesenswerther Aufsatz über G. befindet sich auch in 2. Bande der Nachträge zu Sulzer's Theorie der schönen Wissenschaften und Künste. (Dg.)

Golubez (Tanzk), russischer Nationaltanz, auch Taubentanz genannt, weil er den Zank und die Versöhnung zweier Liebenden darstellt. Er wird unter Begleitung der Balalaika (Zither) und der Gudacks (Hörner) oder auch nach der Melodie eines Volksliedes getanzt.

Gomis (Joseph Melchior), geb. 1793 zu Anteniente in Valencia, erhielt seine erste Bildung im Domherrnstifte zu Valencia, wo er Chorknabe und im 16. Jahre schon Gesanglehrer war. 1813 wurde er Militair-Musikdirector und widmete sich nun, nach gründlichem Studium der franz. und besonders der deutschen Meister, der Composition. 1817 ging er nach Madrit, wo er einige Operetten mit Beifall auf die Bühne brachte. Der 1823 erstehende grausame Absolutismus trieb G. aus Spanien; er ging nach Paris, wo es ihm indessen nicht gelang, eine seiner Compositionen auf die Bühne zu bringen; deshalb ging er 1826 nach London, wo er als Gesanglehrer und Liedercomponist bald sehr geschätzt wurde. Eine Oper, die er nach Paris sandte, wurde zwar zur Aufführung angenommen, aber vor derselben wieder zurückgelegt; nur der Protection Rossinis dankte G. es, daß 1831 seine komische Oper: der Teufel in Sevilla am Ventadour angenommen wurde; diese fand den Beifall aller Kenner, aber das Publikum vergaß sie bald. G. schrieb nun eine Oper für die Academie; aber die Kabale brachte es dahin, daß auch diese während der Proben zurück gelegt wurde. 1833 brachte er abermals die kom. Oper: das Gespenst auf die Bühne, ohne auch hierdurch populair und von den Massen anerkannt zu werden. Die Chikanen, die ihm während der Proben dieser Oper zugefügt wurden, zogen ihm Krampfanfälle zu, durch die er die Sprache verlor. Demungeachtet schrieb er noch eine Oper: le portefaix, die 1835 mit gleichem Erfolge gegeben wurde. Gekränkt und lebenssatt st. G. 1836 zu Paris. Seine Musik war für die Franzosen zu gut, zu gediegen, deshalb quälten sie ihn zu Tode. G.s Cantilene ist wahrhaft herrlich und Alles ist eben so tief gedacht und empfunden, wie mit Fleiß und Sachkenntniß gearbeitet. (3.)

Gonfalone (Confreria dalle), s. Italienisches Theater.

Goodman's fields (Theatre), ein kleines Theater in London (s. d.).

Gore (Catharina), geb. in Nottingham 1799, eine der beliebtesten Schriftstellerinnen Englands, die für das Theater die Dramen: The bod, the School of coquettes,

Lords on commoners, the King's seal und King O'Nal schrieb, die auf den Londoner Bühnen eben so beifällig aufgenommen wurden, als von der Kritik. Trefflich weiß die Verfasserin die geheimsten Triebfedern menschlicher Handlungen zu erspähen und psychologisch darzustellen. (B.)

Gorgonen (Myth.). Personification der Meereswellen. Stheno, Euryale, Medusa, Töchter des Phorcys und der Ceto, wohnhaft am äußersten Ocean in der Nähe der Nacht und der hesperidischen Gärten, geflügelt, mit ehernen Klauen, ungeheuren Zähnen und, statt des Gürtels, 2 Schlangen um den Leib. Sie besaßen die Gabe, durch ihren Anblick Alles in Stein zu verwandeln. Medusa entzündete durch ihre Schönheit die Liebe Neptuns; Minerva aber verwandelte ihre Haare in Schlangen. Ihr abgeschlagenes Haupt befestigte Minerva auf ihrer Aegis; es war sprichwörtlich, das Medusenhaupt auf den Schilden berühmter Heroen als Symbol des Schreckens abzubilden. Das Haupt schwebt im Vorhofe des Hades, allen Eindringlingen zum Schrecken und zur Strafe entgegen. (F. Tr.)

Gosselin (Dlle.), berühmte Tänzerin in Paris, trat 1811 zuerst auf; sie war so elastisch in ihren Bewegungen, daß die Biegsamkeit ihrer Gelenke sprichwörtlich ward, und Geoffroi einen neuen Ausdruck dafür schuf, er nannte sie: G. la désossée (die Knochenlose). Nie erreichte eine Tänzerin eine gleiche Vollkommenheit. Sie vermählte sich 1814 mit dem Sänger Martin, st. aber wenige Jahre nachher. Das Ballet der Academie verlor in ihr ein unnachahmliches Talent. Ihr Bruder war gleichfalls ein sehr guter Tänzer, Mad. Anatole (s. d.) ihre Schwester. (H..t.)

Gotha (Theaterstat.). Hauptstadt des gleichnam. Herzogthums an der Leine mit 13000 Einw. — Auch in G. fand die dram. Kunst in früherer Zeit nur Zuflucht in Kirchen und Schulen, und nur bei besondern Hoffestlichkeiten wurde ihr das Ballhaus auf dem Schlosse Friedenstein eingeräumt. Ballets, allegor. Aufzüge und Schäferspiele kamen hier zuweilen zur Aufführung. Wichtiger und von bedeutendem Einflusse auf das gesammte Theaterwesen aber wurde das Theater zu G. am Ende des vor. Jahrh.s — Als 1774 zu Weimar das Schloß und Theater ein Raub der Flammen wurde, kam die berühmte königl. großbritannische Hofschausp.-Gesellschaft unter der Direction des Abel Seyler nach G. und eröffnete am 8. Juni 1774 das Schloßtheater im Ballhause; sie fand nicht allein freundliche Aufnahme, sondern erhielt noch vom Hofe einen nicht unbedeutenden Zuschuß. Im Octb. ging Seyler zwar mit seiner Gesellschaft nach Leipzig, kehrte aber schon im Nov. nach G. zurück, wo indessen Herzog Ernst II. beschlossen hatte, ein eigenes stehendes Hof-

theater zu errichten und schon im Sommer 1775, als die Gesellschaft dem Hofe nach Altenburg folgte, spielten die zum neu zu errichtenden Hoftheater erkornen Mitglieder in Altenburg als herzogl. Hofschausp., wenn auch der Anfang des Hoftheaters erst in den Octb. 1775 zu setzen ist, wo es zu G., mit einem Vorspiel: das Fest der Thalia und mit Voltaire's Zayre eröffnet wurde. Die ersten Mitglieder des G.er Hoftheaters waren: der Kapellmeister Schweizer, Konrad Eckhof, Böck, Meier, Koch nebst ihren Frauen; Mad. Mercoeur und Friedrich Hönicke; Decorateur war Stockmann. Die Direction bestand aus dem Oberdirector Kammerherrn von Lenthe und zwei Directoren: der Bibliothekar und spätere Kriegsdirector H. A. O. Reichard und Konrad Eckhof, welcher letztere als technischer Director sich der Leitung des Ganzen mit musterhaftem Eifer und gewissenhafter Strenge unterzog. Eine gleich anfangs durch ihn begründete Theater-Pensions-Anstalt trat ins Leben; das Repertoir war gewählt und gediegen, und wie dem Schauspiel unter Eckhof, wurde dem Singspiel unter Schweizers Leitung die größte Aufmerksamkeit gewidmet. Der administrative Theil der Bühnenleitung fand in dem theatererfahrnen Reichard einen eben so gewandten als thätigen Vertreter. Besonders fördernd für die junge Anstalt erwies überdem sich auch der Dichter F. W. Gotter (s. d.) Uebersetzer und Verfasser zahlreicher Sing-, Trauer- und Lustspiele., Festvorstellungen und Gelegenheitsreden. So hatte die neue Anstalt den gedeihlichsten Fortgang, und ihr Ruhm ertönte bald überall. Besonders durch Engagements glücklicher Anfänger wußte der kluge Eckhof die allmälich entstehenden Lücken seines Personals auszufüllen, und es betraten von 1776—79 derselben nicht weniger als 15 die Bühne in G. zum 1. Male, von denen besonders August Wilhelm Iffland (s. d.) zu nennen ist, welcher 1777 debutirte und ein Talent bekundete, dem Eckhof die größte Aufmerksamkeit schenkte. Ferner Joh. David Beil (s. d.), nicht minder talentvoll, Heinrich Beck (s. d.) u. m. A. — So hob sich das vom Hofe immer mehr unterstützte Theater bald zu einer vorher in Deutschland noch nicht erreichten Kunststufe. Die Ordnung dieser Anstalt im Innern, ihre Gesetze, ihr Repertoir, der allgemeine Ernst und die Strenge Eckhofs bei Abhaltung der Proben, die daraus hervorgegangene Rundung der Vorstellungen, das rege Streben Aller, sich an Fleiß und Pünktlichkeit gegenseitig zu überbieten, so wie die Achtung, in welcher diese, auch in sittlicher Beziehung, so musterhafte Anstalt fand, wird einstimmig von allen Zeitgenossen und durch alle Nachrichten über diese Bühne auf das rühmlichste bestätigt. Um so mehr war es zu beklagen,

daß das Institut seine erste Zierde Konrad Eckhof schon 1778 durch den Tod verlor. — An seine Stelle trat Böck (s. d.) ein vorzüglicher Regisseur, unter Eckhof gebildet, der tüchtig und erfahren genug war, ganz im Geiste des Dahingeschiedenen fortzuwirken. Es wäre für das glückliche Fortbestehen der g.er Bühne nichts zu fürchten gewesen, hätte nicht der Hof aus Gründen, welche nie recht klar geworden, im März 1779 das Theater plötzlich für aufgehoben erklärt. Nach einer 4jährigen Dauer wurde am 24. Sept. 1779 dieses Musterinstitut mit dem musik. Drama Medea, dem Lustspiel: Rache für Rache und am 27. noch mit einer Benefizvorstellung für sämmtliche Schausp.: Romeo und Julie, Singspiel von Gotter geschlossen. Die besten Mitglieder gingen an das neue mannheimer Nationaltheater unter v. Dalberg, und das übrige Personal zerstreute sich nach allen Richtungen. Einzelne Hofconcerte, welche zuweilen noch auf dem verwaisten Schloßtheater gegeben wurden, abgerechnet, fanden jetzt eine geraume Zeit theatral. Vorstellungen in G. nicht statt. Erst mit dem Regierungsantritt Herzog Augusts fand die dram. Muse wieder Aufnahme. Die Witter'sche Gesellschaft, recht brave Mitglieder zählend, wurde 1805 engagirt und gab auf dem g.er Schloßtheater beifallswürdige Vorstellungen. Trotz der nicht unbedeutenden Zuschüsse fallirte Witter jedoch bald, und G. blieb aufs Neue mehrere Jahre ohne Theater. Einen Sonnenblick in dieser Zeit gewährte Ifflands Gastspiel 1809, wo derselbe mit Unterstützung mehrerer Diletanten (Mitglieder eines eben entstandenen Liebhabertheaters) auf der Hofbühne mit ausgezeichnetem Beifalle einige Vorstellungen gab. Periodisch verweilten bis 1827 zu G.: die bekannte Kinder-Ballet-Gesellschaft des L. Ruth (1811) und die Directoren Gerlach (1814—18), Dr. Gleich (1816), Steinhäuser (1817), Hunnius (1820), Sohm (1822) und F. Eberwein (1824), welche theils im Gasthofe zum Mohren, theils auf dem ehemaligen Liebhabertheater der sogenannten Steinmühlengesellschaft ihre Vorstellungen gaben. — Die Eberweinsche Gesellschaft, 1824 zu Rudolstadt aus den Mitgliedern des aufgelösten köthner Theaters gebildet, bereiste Erfurt, G., das Bad Liebenstein und 1827 auch Koburg, wo sie aber von ihrem Director aufgegeben ihrer Auflösung nahe kam. Auf Ansuchen mehrerer Mitglieder wurden dem an sich trefflich organisirten Vereine vorerst 10 Benefizvorstellungen vom Hofe verwilligt, in Folge deren die Gesellschaft vom 1. Juni 1827 an, unter einstweiliger Administration des Musikdirectors A. Lübke, als Hoftheater förmlich engagirt wurde. Doch besuchte die Gesellschaft während des Sommers noch das Bad Liebenstein und Rudolstadt, kehrte im Herbst nach Koburg

zurück und ging im Winter 1828 mit dem Hofe nach G., wo nach geraumer Zeit zuerst wieder auf dem Schloßtheater gespielt wurde. Unter der Intendanz des, auch als dram. Schriftsteller bekannten v. Elzholz (s. d.) gestaltete sich diese Anstalt immer erfreulicher, bis 1829 die Intendanz auf den Kammerherrn und Reisemarschall Baron v. Hanstein überging, und das Institut nun, nach allen Zweigen hin, immer mehr erweitert wurde. Seit jener Zeit befindet sich das koburger Hoftheater alljährlich im Spätwinter mit dem Hofe in G. Ein wohlgeordnetes Ganze, unterstützt von einer vorzüglichen Kapelle, vereinigt diese Anstalt in einem zahlreichen Kunst-Personale die schönsten Kräfte für Oper, Schauspiel und Ballet. Unter der Aegide eines kunstliebenden Fürsten, unter der umsichtigsten Leitung, welche hinsichtlich des Repertoirs die neusten dram. Erscheinungen jeder Gattung besonders berücksichtigt, hebt sie sich, seit 1838 nun auch durch eine Theater-Pensions-Anstalt bedeutender, immer mehr empor, und zeigt sich durch ihre Gesammtleistungen des gewissermaßen classisch gewordenen Bodens, auf dem seine Mitglieder wirken, immer würdiger — Von 1836—39 wurde ein neues Theatergebäude von dem Hofbaumeister Everhardt aufgeführt, dessen feierliche Eröffnung am 2. Januar 1840 mit der Oper: Robert der Teufel Statt fand, nachdem am 29. Decb. 1839 das alte Schloßtheater geschlossen worden war. Dieses herrliche Gebäude, im römisch-dorischen Style ausgeführt, steht in dem schönsten Theile der Stadt; eine geschmackvolle Colonnade ziert den Hauptbau, an diesen schließen sich 2 Flügel mit 4 durch Akrotherien geschmückten Risalits, einem ähnlichen Fronton und einer das Vestibüle und Foyer bildenden Halbrotunde. Zwischen den Piedestalen der Säulen und Pilaster stehen in folgender Ordnung die Namen: Eckhof, Winter, Gotter, Beethoven, Goethe, Mozart, Schiller, Gluck, Lessing, Weber, Kotzebue, Benda, Iffland. — Das Innere ist überaus prächtig und geschmackvoll mit reichvergoldeten Ornamenten auf weiß und rothem Grunde; der Zuschauerraum faßt in 3 Rängen und Parterre 1200 Personen; die Bühne ist frei und geräumig, die ganze vom Baurath Fischer-Birnbaum ausgeführte Bühnen-Einrichtung höchst praktisch und zweckmäßig; die Coulissen mit Rädern von Gußeisen versehen, laufen auf eisernen Schienen und bewegen sich sehr leicht; die trefflichen Decorationen, von den Malern Fischer-Birnbaum und Brückner gemalt, gehen durch Gewichte und werden beim Aufziehen weder gerollt noch zusammen geschlagen. Die Beleuchtung ist sehr brillant und auch in akustischer Beziehung läßt das Haus nichts zu wünschen übrig. (F. W. v. K.)

Gothische Bauart, s. Baustyl. Man spricht jetzt immer seltener von einer g.n Baukunst, oder gar einer g.n Malerkunst, sondern sagt dafür richtiger: altdeutsche Bau-, altdeutsche Malerkunst. Nur die Franzosen verbinden noch mit dem Ausdruck Gothisch den Begriff des Plumpen, Verschnörkelten, Ueberladenen, Geschmacklosen in Bezug auf die Architektur und den Begriff des Steifen, Harten, Grellen in Bezug auf die Malerei. Die größten Kunstkenner und Aesthetiker, nach dem Vorgange von Goethe, Herder u. A. haben uns über die Vorzüge, die Poesie, Großartigkeit, Naivität und Ursprünglichkeit des G.n oder vielmehr Altdeutschen längst schon aufgeklärt und der unverbildete Sinn muß ihnen Recht geben. (M.)

Gotter (Friedrich Wilhelm), geb. 1746 zu Gotha. Er erhielt die sorgfältigste Erziehung, versuchte sich schon als Knabe in dram. Arbeiten der franz. Sprache, studirte die Rechte zu Göttingen, wo er die Bekanntschaft Eckhofs machte, wurde 1766 2. geh. Archivar in Gotha, begleitete 1767 den Freih. v. Gemmingen als Legat-Sekretär nach Wetzlar, ging 1768 als Führer zweier Edelleute wieder nach Göttingen und gab hier in Verbindung mit Boje den 1. Musenalmanach heraus. Nach seiner Rückkehr nach Wetzlar schloß er sich Goethe'n und dem jungen Jerusalem an, machte eine Reise nach Lyon und durch die Schweiz, auf der er mit dem franz. Theater näher bekannt wurde und starb als Geheimsekretär und Legat. Rath zu Gotha 1797. — G. besaß mehr Verstand und Witz, als Phantasie, sein lebendiger frischer Geist belebte durch ein außerordentliches Deklamationstalent, durch die Kunst, leicht geistreiche Impromtüs zu erfinden und zu sagen, jede Gesellschaft. Als lyrischerund didaktischer Dichter zeichnete er sich durch seltene Correktheit im technischen Bau seiner Gedichte aus. Die Stoffe seiner Theaterstücke sind fast alle auf fremdem, besonders franz. Boden erwachsen, doch in durchaus freier Behandlung deutsch wiedergegeben und erfreuten sich damals mit Recht des vollständigsten Beifalls auf allen Bühnen. Einige würden sogar, nach einem dem Bedürfnisse unserer Zeit angemessenen Zuschnitte, unsern Repertoires ersprießliche Dienste leisten, wie z. B. Mariane, Jeannette, Merope, der argwöhnische Ehemann, die Erbschleicher &c. Von seinen Stücken nennen wir noch: die falschen Entdeckungen, der Eheschene, Medea, der Kobold, der Faschingsstreich, das öffentliche Geheimniß, trunkener Mund wahrer Mund, der schwarze Mann, Zwei Onkel für Einen, der Jahrmarkt, die Dorfgala und die Oper: die Geisterinsel, mit Reinhardt'scher Musik, nach Shakspeare's Sturm sehr prosaisch bearbeitet,

indem alles Großartige, wahrhaft Zauberische und magisch Duftige des Originals verwischt ist. Auch mißlang G.n der letzte Versuch, den Alexandriner zum tragischen Gebrauch zu adeln, wie allen seinen Vorgängern. (Z. F.)

Gottsched, 1) (Joh. Christoph), geb. 1700 zu Judithenkirchen bei Königsberg, studierte in Königsberg und flüchtete als promovirter Magister 1724 nach Leipzig, um nicht in Preußen Militär werden zu müssen; hier erwarb er sich durch seine ästhetischen Vorlesungen solchen Beifall, daß er bald an die Spitze der poetischen, durch ihn zur deutschen umgebildeten Gesellschaft erhoben und 1730 zum Prof. der Philosophie und Dichtkunst ernannt wurde, als welcher er bis an seinen 1766 erfolgten Tod mit dem entschiedensten Einflusse auf die deutsche schöne Literatur und die Kritik einwirkte. Er war das Haupt einer Schule, deren Bestrebungen wenn auch höchst einseitig, doch innerhalb dieser Beschränkung schon durch den Gegensatz, den sie gegen die Lohenstein-Hoffmannswaldauische Poesie bildeten, und den andern Gegensatz, den sie in Bodmer und Breitinger hervorriefen, sehr förderlich waren. Mit einem scharfen Verstande begabt, aber völlig arm an Phantasie und poetischem Gefühl, fand er in der Regelmäßigkeit der franz. Dichtkunst, die ihm für gleichbedeutend mit der classischen galt, das allein Richtige, dessen Anerkennung er in seiner „deutschen Schaubühne nach den Regeln der Alten," (Leipzig 1741 ff. 6 Bde. in 8.) in übersetzten und eignen Stücken zu erlangen suchte. Hierdurch vermochte er wenigstens die auf eine sehr niedere Stufe des Geschmacks gesunkene deutsche dram. Dichtkunst durch Verbannung unästhetischer Dichtungen (wohin namentlich das Entfernen des Hanswurst gehört, das ihm 1737 in Gemeinschaft mit der Neuberin (s. d.) gelang) und durch Anleitung zur franz. Regelrichtigkeit zu läutern, wenn gleich es nur das Verdienst des heftigen Gegensatzes, den er hierdurch in der Schweizerischen Schule hervorrief, bleibt, daß diese Nachahmung der franz. inhalts- und geistesleeren Formrichtigkeit nicht verderblich für das deutsche Drama ward. Sein Ansehen war in einem gewissen Kreise sehr bedeutend, von der andern Seite wurde er eben so heftig verfolgt. Seine eignen Arbeiten, nicht blos die dram., sind völlig geistlos, nichts weiter als formgerecht. Unter den dram. die in den genannten Sammelwerken enthalten sind, erlebte der sterbende Cato von 1732—57 10 Auflagen. Dagegen ist nicht zu verkennen, daß G. wie als Sprachforscher und Grammatiker, so auch als Literat entschiedene Verdienste hat; in letzterer Hinsicht ist in Bezug auf die Geschichte des Dramas ganz besonders sein: Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dram. Dichtkunst von 1450 an (Lpzg. 1757

— 65. 2 Thle. 8.) zu nennen, worin er nicht blos literargeschichtliche Notizen über die ältere dram. Poesie in Deutschland sehr sorgfältig zusammengestellt, sondern auch unter andern 6 Fastnachtspiele des Rosenplüt veröffentlicht hat. (Vergl. Deutsche Bühne.) — 2) (Luise Adelgunde Victorie, geb. Culmus), geb. zu Danzig 1713, Gattin des Vor. Frühzeitig zum franz. Geschmacke sich hinneigend, daher auch in der Verehrung der poetischen Richtung ihres Gemahls befangen, war sie doch reicher an Geist als ihr Gemahl und in neueren, wie ältern Sprachen bewandert. Sie übersetzte mehrere Dramen für die obgedachte deutsche Schaubühne und dichtete selbst Trauer- und Lustspiele. Von jenen wird die Panthea als matt bezeichnet; diese aber z. B. die Hausfranzösin gelten für auszuzeichnende, im Verhältniß zu gleichzeitigen, wegen Gefälligkeit des Dialogs und Kunstlosigkeit der Charaktere. Sie stehen sämmtlich in dem mehrbezeichneten Sammelwerke. Auch Briefe sind von ihr vorhanden, welche ihre Freundin, Frau von Runkel 1771 zu Dresden in 3 Bände, herausgab. Sie starb 1762 zu Leipzig. (S..r.)

Gozzi, 1) (Gasparo Graf), geb. zu Venedig 1713, widmete sich besonders historischen Studien, schrieb indessen auch eine Reihe beifallswürdiger Stücke für das Theater St. Angelo in Venedig. In einem Fieberanfalle stürzte er sich 1778 in einen Kanal, wurde zwar gerettet, starb aber 1786 an einem Brustübel, welches die Folge jenes Sturzes war. Seine Werke erschienen in 12 Bänden, Venedig 1794—98 und vollständiger in 22 Bänden ebend. 1812. — 2) (Louise, geb. Bergalli) Gattin des Vor. (s. Bergalli). — 3) (Carlo Graf), jüngerer Bruder des Vor., geb. 1722 zu Venedig, widmete sich den Studien, ohne Wahl einer Bestimmung, und beschäftigte sich mit der toskanischen Sprache, von der er den ersten Gebrauch in burlesken Gedichten machte. Die zerrütteten Vermögensumstände seiner Familie nöthigten ihn, in seinem 16. Jahre Kriegsdienste zu nehmen, von denen er 3 Jahre später wieder nach Venedig zurückkehrte. Der Beifall, den Goldoni's dram. Produkte fanden, reizte ihn zu Angriffen gegen diesen Dichter, und besonders große Sensation erregte G.s Tartana degli influssi per l'anno bisestile (Paris 1757) hauptsächlich gegen die Feinde der Sprachreinheit und des guten Geschmacks gerichtet. Die literarische Fehde, in die er dadurch mit Goldoni u. a. Dichtern gerieth, führte ihn auf die Idee einer neuen Gattung von Lustspielen. Statt aus dem bürgerlichen Leben, schöpfte G. seinen Stoff aus Mährchen und dramatisirte für eine Gesellschaft von Improvisatoren, die unter Sacchis Direction 1761 aus Portugal nach Venedig gekommen, das venetianische Ammenmährchen von den drei Pomeranzen. Das Interesse des

Stücks, das mit großem Beifall aufgenommen ward, erhöhte noch der darin verwebte Spott über die Manier Goldoni's und Chiari's. Rastlos war er seitdem beschäftigt, Mährchen zu tragikomischen Schauspielen umzubilden. Auch einige regelmäßigere Lustspiele ließ er folgen. Er faßte seinen Gegenstand mit poetischem Blicke auf und wenn er auch nur eine Posse hinwarf, hatte sie Kraft und Interesse. Selbst aus seinen abentheuerlichsten Erfindungen spricht ein heller Verstand und ein richtiges Urtheil. Sein Ausdruck ist einfach, und doch selten oder nie trivial; die Charakterzeichnung natürlich und bestimmt und nie ohne Interesse, obschon ihm der psychologische Scharfblick fehlte. Seine Mährchen, unter denen außer der durch Schillers Bearbeitung bekannten Turandot, die Frau Schlange, Zobeis, das dunkelblaue Ungeheuer, die glücklichen Bettler und der König der Geister, die bekanntesten sind, möchten wohl den Vorzug behaupten vor den regelmäßigen Stücken. Besonders ist das Mährchen von den drei Pomeranzen ein so durchaus komisches Stück, wie es bis dahin noch nicht gegeben. In dem Mährchen von dem Raben ließ er komische Scenen mit rührenden und erschütternden in der anmuthigsten Mannigfaltigkeit abwechseln. Die Sensation, die dies Stück machte, scheint ihn bewogen zu haben, auch alle folgenden Mährchen, die er dramasirte, zu Tragicomödien ähnlicher Art auszubilden. Ein besonderes Interesse hat unter diesen Stücken das grüne Vögelein durch die kräftige Verspottung der Moral oder Anti-Moral, die Helvetius in seinem Buche vom Menschen vorgetragen. Um einer beliebten Schauspielerin, Signora Ricci, Gelegenheit zu Rollen zu verschaffen, die ihrem Talent am meisten zusagten, übersetzte G. den Fagel von Arnaud, den Grafen Essex von Thomas Corneille, den Gustav Wasa von Piron und bearbeitete mehrere Stücke nach dem Span. (il Cavaliere amiso, la Donna vendicativa, Ximio Pardo u. a. m.). Das zuletztgenannte Stück kam 1786 auf die Bühne, und ward von ihm, mit einigen andern zu verschiedenen Zeiten bearbeiteten Stücken, 1791 herausgegeben, nachdem seine Werke bereits 1772 unter dem Titel: Opere del Conte Carlo G. zu Venedig gesammelt worden waren. Ueber sich selbst schrieb G. Memorie inutile della vita di Carlo G., durch die Eigenthümlichkeit seines Charakters und durch seine Darstellung auf gleiche Weise anziehend. Er starb im April 1806. (Dg.)

Grabbe (Dietrich Christian), dram. Dichter, geb. 1801 zu Detmold, genoß einer unglücklichen Kindheit, einer verfehlten Erziehung, was man, wenn man ihn für ein im Ganzen verfehltes oder wenigstens abnormes Leben und Streben verantwortlich machen will, in Anschlag bringen

muß, studierte Jurisprudenz in Leipzig und Berlin und verkehrte am letzteren Orte mit Heine, Köchy, von Uechtritz u. A. Seine Genialität wußte nicht, wo hinaus; bald glaubte er sich für den Kriegerstand, bald zum Schausp. berufen, dann studierte er wieder emsig die Rechte, dann dichtete, dann becherte er wieder — Alles ohne Zusammenhang. Endlich finden wir ihn als Regimentsauditeur in Detmold verheirathet, unzufrieden; er nahm, oder besser: er erhielt seine Entlassung, verließ seine Frau, ging nach Frankfurt a. M., dann, auf eine Einladung Immermann's, nach Düsseldorf. Immermann wollte dem zerrütteten Geiste Grabbe's einen Ableitungscanal eröffnen, er gab ihm Theaterrollen zum Abschreiben, in der Hoffnung, daß er sich bei dieser halb mechanischen Arbeit wieder sammeln werde; aber das Gestirn G's. war im Untergang; sein guter Genius hatte ihn verlassen; abgestumpft, todtmüde suchte er sich mit spirituösen Getränken aufzustacheln; so versank er in sich selbst, in Schlacke und Asche, wie ein ausgebrannter Vulkan; fast schon aufgelöst, kam er nach seiner Vaterstadt zurück, um wenigstens ein ruhiges Sterbebett zu finden; er versöhnte sich mit seiner Gattin und starb in deren Armen am 12. Sept. 1836. Dies in Kurzem der Lebenslauf des beklagenswerthen Dichters, freilich in solcher Gedrängtheit und Nacktheit abschreckend genug, da die Uebergänge, die Motive, die ersten und letzten Ursachen nur in einer vollständigen Biographie zu erschöpfen wären. G. ist ein psychologisches, pathologisches und poetisches Phänomen, das meist einseitig entweder vollkommen selig gesprochen oder bis in den tiefsten Abgrund einer wegwerfenden Kritik verdammt wird. G. war ein unleugbar dichterisches Genie, welches an sich, an seiner Erziehung, an den kleinlichen Verhältnissen Deutschlands untergegangen ist. Er litt an einem vaterländischen Fluch wie viele: das Talent, das Genie ist da, die Kraft, der Ehrgeiz ist geweckt, aber die Verhältnisse, die Umgebungen sind spröde, kein großer politischer Halt- und Anlehnungspunkt vorhanden, Kleinlichkeit und Philiströsität haben dem Genie den Krieg erklärt. So sieht es sich auf sich selbst verwiesen, vergöttert sich oder verzweifelt an sich, wie es gerade kommt, und in dieser Selbstvergötterung und Selbstverzweiflung, die gewöhnlich zusammenfallen, geht es unter. — G. gab bereits 1827 eine Sammlung von Dramen und dram. Skizzen heraus unter dem Titel: dram. Dichtungen (Frankfurt a. M.). Sie enthalten das aller Fesseln des Geschmacks und aller Grenzen der Schönheit baare, wilde und wüste, aber der Anlage, den Gedanken, dem sprachlichen Ausdrucke nach kolossale dram. Gedicht: Herzog Theodor von Gothland, das er bereits in seinem 19. Lebensjahre begonnen; das tragische Spiel: Nannette und Ma-

rie, ein sehr schwaches Produkt; das höchst tolle und drollige, mit kühner Selbstverspottung schließende ironisch-humoristische Lustspiel: Scherz, Satyre, Ironie und tiefere Bedeutung, Fragmente und Plan einer groß angelegten Tragödie: Marius und Sulla und eine merkwürdige Abhandlung über die Shakspearomanie. Hierauf folgte die kühn erfundene Tragödie: Don Juan und Faust, (Frankf. 1829), Kaiser Friedrich Barbarossa, Kaiser Heinrich VI. beide unter dem Titel: die Hohenstaufen, ein Cyclus von Tragödien, (Frankfurt 1829—30), weiterhin: Napoleon oder die hundert Tage, ein Drama (Frankf. 1831), Aschenbrödel, dram. Märchen (Düsseldorf 1835), Hannibal, Tragödie (Düsseldorf 1835), und sein Schwanengesang: die Hermannsschlacht, herausgegeben und mit einer biograph. Notiz versehen von E. Duller (Düsseldorf 1838). Auch schrieb G. die wenig bedeutende Brochure: das Theater zu Düsseldorf, mit Rückblicken auf die übrige deutsche Schaubühne (Düsseldorf 1835). G. litt an dem Irrwahn der jungen deutschen Poeten, daß man kolossale Stoffe behandeln müsse, um selbst kolossal zu erscheinen; ein Irrthum, dem schon viele ähnlich begabte Talente zum Opfer gefallen sind. Der Stoff soll mit dem Dichter, nicht der Dichter mit dem Stoffe wachsen. Die dram. Vorschule erfordert Studien, Bilder in kleinem Rahmen, fast genreartig, vielleicht auch mitunter rein fingirte Stoffe, jene, um in kleinstem Kerne die höchste Kraft zu sammeln und sich in der Technik zu üben, diese um seine Subjectivität auszutoben und eine freiere Form zu gewinnen. Ausgetobt hatte sich G. bereits in seinem Herzog von Gothland; leider ergriff er wieder einen so weitschichtigen metaphysischen Stoff wie Don Juan und Faust, der sich einer soliden Form gar nicht fügen mag; und von da an wagt er sich an Helden wie die Hohenstaufen, wie Hannibal, Napoleon, Hermann der Cherusker, welche mit ihren weitläufigen Umgebungen in einen dram. Rahmen gar nicht zu bringen sind. Daher reichen G.'s Produktionen auch unendlich weit über alle Möglichkeit der Aufführbarkeit hinaus, und nicht bloß vermöge ihres Stoffes, sondern noch viel mehr vermöge der capriciosen, ganze weltgeschichtliche Zeitabschnitte, weitauseinander liegende Localitäten, ganze Nationen und Schlachtfelder umfassenden Behandlung, die ihnen G. zu Theil werden ließ. Diese Behandlung hat nun freilich etwas Riesenhaftes, Geniales, Imponirendes, besonders wo der Verf. wie im Hanibal und im Napoleon einen epigrammatisch kurzen, schneidend scharfen, prosaischen Lapidarstyl angewendet hat, der jedoch in der Hermannsschlacht bereits zu einem Extrem gediehen ist, welches uns die ganze Manier verleiden könnte. In der Jam-

benſprache dagegen hat es G. nie weit gebracht, für den Vers fehlte es ihm an aller Lyrik, an Gehör für rhythmiſchen Fall, ſein Vers iſt weder ſhakſpeariſch noch ſchilleriſch, ſondern eigenthümlich trocken, gehackt, hölzern, ſo daß die darauf geſetzten hyperpoetiſchen, aber mehr aus witziger Vergleichungs- und Unterſcheidungsgabe als aus unmittelbar poetiſcher Anſchauung hervorgegangenen Bilder und ſonſtigen etwas aufgepuſteten Kraftphraſen ſich wunderlich genug dagegen ausnehmen. In der Darſtellung von Charakteren, welche ſich durch einen großartigen politiſchen Egoismus auszeichnen, im dunkelſchattigen, ironiſch Schneidenden, nackt Hiſtoriſchen, beſonders im Kriegeriſchen iſt G. überall groß; faſt alle ſeine geſchichtlichen Dramen beruhen auf kriegeriſchem Pomp, auf Heroenthum, wie er denn auch ſelbſt glaubte, Anlagen zu einem Feldherrn oder wenigſtens zu einem Schauſp. zu haben; und in Ermanglung, daß er keins von beiden war, dichtete er wenigſtens ſoldatiſche Schauſpiele, um beides möglichſt mit der Feder zu vereinigen. Neben dieſen ſtarken, oft ſelbſt erhabenen oder erhaben witzigen Stellen trifft man aber zugleich auf die trivialſten, ausgebrannteſten und nüchternſten, die von jener allgemeinen Geiſtes- und Körperermattung influenzirt zu ſein ſcheinen, welche in der Regel dem Genuß ſtarker Aufreizungsmittel folgt. In ſeinen in Proſa geſchriebenen Stücken bemerkt man dies Mißverhältniß zwiſchen Kraft und Schwäche, Poeſie und Proſa, Außerordentlichkeit und Gewöhnlichkeit nicht in dem Maaße, wie in ſeinen verſificirten Dramen, wo er den Vers oft durch den ſtroherniſten proſaiſchen Ausdruck, durch den wunderlich klapperndſten Klang wie aus abſichtlicher Ironie zu zerſtören ſucht. Poetiſches Helldunkel und lyriſcher Farbenſchmelz ſind G. überhaupt fremd. Was die von ihm angewandte Scenerie betrifft, ſo hat dieſe etwas durch Maſſen und tableauartigen Umfang Gebietendes, wir möchten ſie eine Gruppen-Scenerie nennen. Steigt G., mit gefliſſentlicher Hintanſetzung aller Geſetze des Anſtandes und der künſtler. Schönheit, nicht ſelten bis zum Häßlichen und abſchreckend Cyniſchen herab, wohin er überhaupt von Natur neigte, ſo war ihm deſto mehr der Ausdruck für das Gefühl der Liebe verſagt, für Empfindung, für zarte und milde Stimmungen, für das Gemüthliche, für Sehnſucht und jene Seligkeit, welche dem Menſchen aus der Befriedigung ſeiner Sehnſucht erwächſt. Man braucht darum nicht ſogleich ſentimental zu ſein und in Thränen zu zerfließen, wenn man tief fühlt und empfindet. G. aber war ſtarrer Egoiſt, d. h. er wollte nur ſich ſelbſt, ohne ſich ſelbſt deshalb beſonders zu achten und zu lieben, und er konnte ſich auch, wie ſchon bemerkt, nur für heroiſch egoiſtiſche Charaktere einigermaßen intereſſiren. In ſeinem Aufſatze über

die Shakspearomanie liegt manches Wahre und Beherzigenswerthe; man war und ist bei keinem Dichter in gleichem Maße gewohnt, kleine Flecken, von denen Shakspeare nicht frei war, noch dem Charakter seiner Zeit gemäß frei sein konnte, für große und geniale Schönheiten, ja für eigentliche Beweise seines Genies auszulegen, als eben in Betreff Shakspeare's; nur tritt bei G. der merkwürdige Fall ein, daß gerade alles das, was er Shakspeare mit Unrecht vorwirft, ihm selbst mit größerem Rechte vorgeworfen werden kann; er beschuldigt Shakspeare eines Mangels an Gefühl, der bizarren Charakteristik, des zu weit getriebenen Scenenwechsels, eines holperigen Verses, der oft nur hinkende Prosa sei — aber diese Mängel sind es eben, welche bei keinem Dichter schroffer hervortreten, als bei G. dem Ankläger selbst. So bestrafen sich Verleumder immer selbst, indem sie gerade die Fehler an höheren Geistern rügen, denen sie am meisten verfallen sind. Wie flau, matt, gemüthlos, mit dem Flitterstaat meist unpassender Bilder ausgestattet, wie geschnörkelt und geschraubt die Liebe und ihr Gefolge: Eifersucht, Täuschung, Befriedigung, Schmerz, Sehnsucht bei G. sprechen, erkennt man am besten in dem tragischen Spiele: Nannette und Maria. Glücklicherweise drängte G. in seinen späteren Dramen die Liebe und die Liebesintrigue immer mehr in den Hintergrund. Man muß bedauern, daß G. in dem Genre, welches sein Lustspiel: Scherz, Satyre, Ironie und tiefere Bedeutung bezeichnet, nicht mehr gearbeitet hat; es ist darin ein, nur hier und da matter oder forcirter, sonst köstlicher Humor, übersprudelnder Witz und meist treffende Satyre. Seinem Mährchen Aschenbrödel, welches zum Theil diesem Genre angehört, sieht man schon die geistige Ermattung an. Vergl. E. Willkomm's Charakteristik G.'s (nebst Portrait und merkwürdigen nachgelassenen Briefschaften) in den Jahrbüchern für Drama, Dramaturgie und Theater, 1. Band 1. und 2. Lieferung. Immermann's Erinnerungen an G. im Taschenb. dram. Originalien von Dr. Franck, 2. Jahrgang, 1838. E. Dullers Biographie und Charakteristik G.'s vor der Hermannsschlacht (Düsseldorf, 1838) u. s. w. (H. M.)

Grabes (Ritter des heil.). Nach einigen von Constantin dem Großem, oder selbst dem Apostel Jakob, nach andern 1099 von Gottfried von Bouillon bei der Eroberung von Jerusalem gestiftet; der Guardian des h. G.s in Jerusalem hat das Recht Ritter zu machen, das ihm vom Papst Leo X. 1516 ertheilt wurde, wie er auch in neuerer Zeit Chateaubriand in Jerusalem diese Würde ertheilte. Nach Helyot tragen die Ritter ein rothes Band um den Hals oder von der linken Schulter nach der rechten Hüfte zu, woran das goldene Jerusalemkreuz (Krückenkreuz) hängt. Auch

haben sie ein goldenes rothgeschmelztes mit 4 dergl. Kreuzchen umgebenes Kreuz an einem schwarzen Bande. — Ludwig XVIII. nahm diesen Orden, der in Großoffizieren Offizieren, Rittern und Novizen bestand, unter seinen Schutz. — Das Ordenszeichen besteht nach Parrit bei dem administrateur général in einem silbernen Stern auf der linken Seite, worin von einem goldenen Kranze umgeben das Krückenkreuz liegt. Die Offiziere tragen im Knopfloche am schwarzen Bande das goldene Krückenkreuz mit 4 goldenen Lilien in den Winkeln und eine Königskrone darüber. Dazu haben sie auf der linken Seite das rothe Krückenkreuz mit den 4 kleinen Kreuzen in den Winkeln. Die Ritter haben in beiden Medaillons des Ordenszeichens das Wappen von Jerusalem. Das gestickte Kreuz dagegen nicht. Die Laienbrüder tragen an goldener Kette ein silbernes 4eckiges Schild, worauf das goldene Kreuz, jedoch ohne Krone und Lilien, liegt. Die Ritter, welche nicht ihre Institution von Jerusalem haben, tragen am schwarzen Bande das Krückenkreuz ohne Krone und Lilien. Die goldene Ordenskette, woran bei Feierlichkeiten das Ordenskreuz hing, ist aus rothgeschmelzten Krückenkreuzen mit den 4 kleinen Kreuzen in den Winkeln zusammengesetzt. (B. N.)

Gradas (las, Theaterwes.). Name der Gallerie in den span. Theatern. Sie besteht aus Stufen, die amphitheatralisch hinter einander aufsteigen, und zugleich als Bänke benutzt werden. Nur das geringste Volk ist auf diesen Platz angewiesen und benutzt ihn mit der möglichsten Ungezwungenheit. (L.)

Grafenhut (Gard.), ein dem Fürstenhut ähnlicher Hut, der ebenfalls häufig in der offenen Krone steht, aber nicht durch den Reichsapfel gegipfelt ist. Der franz. G. ist eine Toque mit Gegenhermelin (weiße Schwänzchen auf schwarzem Grunde) ausgeschlagen und mit Gold, silberner Spange und 5 Federn geziert.

Grafenkrone (Requis.), ein Reif mit 9 Perlen geziert, ursprünglich nur bei den Franzosen, jetzt allgemein in der Heraldik gebräuchlich. (B.)

Graff, 1) (Charlotte, geb. Böheim), geb. zu Berlin 1782, wurde von ihrem Vater, einem verdienstvollen Schausp. für die Bühne erzogen und betrat dieselbe 1800 zu Berlin als Sängerin mit dem glücklichsten Erfolge. 1804 gastirte sie mit großem Beifall auf den bedeutendsten Theatern Deutschlands und nahm ein Engagement in Stuttgart; hier blieb sie bis 1811 und verehelichte sich während der Zeit mit dem Violoncellisten G. — 1811 ging sie mit ihrem Gatten nach Frankfurt a. M., wo sie bis 1818 beliebte Sängerin war; dann zog sie sich ganz von der Bühne zurück und starb 1831 in Frankfurt. — Sie hatte eine volle, weiche und umfang=

reiche Stimme, verbunden mit einem wahrhaft dram. Vortrage und lebendigem Spiele, so daß man sie zu den besten Sängerinnen Deutschlands zählte. — 2) (J. J.), geb. 1769 zu Köln, studirte in Straßburg Theologie und lebte dann eine Zeitlang in Holland. Die Stürme der Revolution, die ihn von Straßburg vertrieben, erreichten ihn auch dort und G. ging nach Köln zurück, wo er sich der Bühne widmete und 1789 als Cassio im Othello mit Beifall debutirte. Als Mitglied der Bossan'schen Gesellschaft spielte er in Trier, Mainz, Heilbron, Kassel ꝛc. und kam 1793 nach Weimar, wo er als Reinhold in den Hagestolzen debutirte und sofort Mitglied des Hoftheaters wurde. Unter Goethes und Schillers Leitung entwickelte sich hier G.s Talent für Helden- und Charakterrollen immer mehr und fand die gerechteste Anerkennung. Unermüdlich fleißiges Studium, tiefgeistige Auffassung und einfach naturgetreue Darstellung waren künstler. Eigenschaften, die G. bis in das hohe Alter begleiteten und die vereint mit schönen Naturgaben ihn zu einem der ersten deutschen Schausp. machten. G. blieb in Weimar, trat allmälich in das Väterfach über und feierte am 10. April 1830 sein 50jähriges Künstlerjubiläum, wobei ihm von Seiten der Behörde, der Collegen und des Publikums die ehrendsten Beweise der Liebe und Anerkennung zu Theil wurden. (R. B.)

Gratien (Myth., Grazien, griech. Chariten), die Huldgöttinen, eine der lieblichsten Schöpfungen der Phantasie des griech. Volkes: eine zarte Idealisirung seiner Seelenreinheit und einer gesunden Ansicht vom Leben und dem, was ihm seine wahren Reize verleiht. Die G. repräsentiren die schönste und schwierigste der Tugenden: das Wohlwollen, und die ihm entsprechende Anerkennung und Sympathie, nicht minder die höchste Sittenreinheit. Deshalb sind sie Jungfrauen, Töchter des Götterkönigs und der Oceanide Eurynome, von allen Reizen umflossene Wesen, die zugleich freigebig die köstlichen Gaben der Anmuth und Liebenswürdigkeit vertheilen. Sie heißen: Aglaia, Euphrosyne und Thalia, obgleich die Namen wechseln. Ihre Verehrung war bei allen gebildeten griech. Stämmen gebräuchlich, eben so bei den Römern; ihre Feste waren die Charisien. Die G. wohnen auf dem Olymp neben dem Himeros und den Musen und sind die Begleiterinnen der Aphrodite; ihr Blick zeigt die innerste Seelenruhe, holdes Lächeln und süße Reize. Sie führen einen sanften Reigen auf, wobei die eine der andern die Hand auf die Schultern legt so, daß Eine die Andere anblickt und dem Zuschauer den, Rücken die 2 andern aber das Gesicht zukehren. Die Bekleidung der G. ist eine ganz leichte, Myrthen und Rosen sind ihre Attribute. (F. Tr.)

Gratification, eine freiwillige Vergünstigung, Schen-

kung; bei der Bühne üblich für eine Gehaltszulage, die für ungewöhnliche und nicht contraktliche Leistungen gewährt wird.

Gratz (Theaterstat.), Hauptstadt des Herzogthums Steyermark in Oesterreich an der Muhr, mit einer Universität und 45000 Einw. — Der erste Musentempel in G. war ein höchst bescheidenes Local auf dem sogenannten Tummelplatze, in dem ital. Opern, Ballete und Spektakelstücke nach dem damaligen Geschmacke gegeben wurden. 1776 erbauten die Stände Steyermarks ein niedliches Theater nächst der Burg, wie die Aufschrift: Laetitiae publicae has aedes posuere praefectus proceresque provinciae anno MDCCLXXVI am Hintertheile des Gebäudes noch darthut. Hier spielten nacheinander die Directoren Jacobelli, Nonseul, Schikaneder, Werner, Woizhofer, Bellomo, Domaratius (von 1797—1813), Hysel (1813—18), Dr. Hirsch (1818 und 19), Graf Thurm und Freiherr von Born (1819 und 20), Winter (1821—23) und Stöger (1824), bei dessen Directionsantritt das Haus renovirt und neu decorirt wurde. Dieses Haus brannte 1824 ab, so daß nur die 4 Hauptmauern stehen blieben. Es wurde sofort ein geschmackvolles und bequemes Hülfstheater in der Reitbahn angelegt, das fast 2 Jahre benutzt wurde. 1825 bauten die Stände das Theater schöner wie früher wieder auf; obgleich das Gebäude nun viele Fehler hat, was daher kommt, daß man es in die alten Mauern einpferchte, so ist es doch immer eines der schönern Provinzialtheater; es ist sehr schön decorirt und vom Maler Möser aus Wien geschmackvoll ausgemalt; 2 stattliche Vorhallen mit Säulen und den Büsten Schillers und Mozarts geziert, führen in den Zuschauerplatz; es enthält einen hübschen Redoutensaal mit Nebenzimmern, geräumige Garderoben, Magazine, Malersaal u. s. w. Neben dem Theater ist ein Magazin für die Decorationen, worin sich auch die Theaterkanzlei, der Probesaal, das Archiv u. s. w. befinden. Die Decorationen von v. Pian, Gail, Neefe und Martinelli gemalt, sind schön und werden auf ständische Kosten erhalten. Bibliothek und Garderobe sind jedoch Eigenthum des Directors. Das Theater enthält in 3 Reihen 58 Logen, ein geräumiges Parterre mit 112 Sperrsitzen und 2 Gallerien und faßt ungefähr 1200 Personen. Die Beleuchtung ist brillant und die Heizung geschieht mit erwärmter Luft. Auch gegen Feuersgefahr sind treffliche Vorkehrungen getroffen. Das Theater ist ein stehendes und es wird mit Ausnahme der Normatage täglich gespielt. Die Direction ist verpflichtet ein Personal für Opern, Trauer-, Schau- und Lustspiele und Localpossen zu schaffen. Als Abgabe hat sie täglich 2 Fl. 12 Xr. Conv. Münze an den Polizeifond und 2 Einnahmen jährlich an den Armenfond zu entrichten. Das Orchester ist engagirt

und besteht aus 32 Individuen. Director blieb Ströger bis 1833, ihm folgte Pellet bis 1839 und seitdem ist es auch gegenwärtig noch Ferdinand Funk, der eine höchst achtungswerthe Gesellschaft um sich gesammelt und durch weise Oeconomie, richtige Speculation und fleißige Leitung dem Theater eine höchst solide Basis gegeben. Ueberhaupt würde das Unternehmen ein sehr gutes genannt werden müssen, wäre nicht der Theaterbesuch im Sommer gar zu schlecht, was durch die paradiesische Lage und reizenden Umgebungen von G. wohl zu erklären ist. (R. B.)

Graue Schwestern. (Hospitaliterinnen des 3. Ordens.) Die Farbe ihrer Kleidung war wechselnd weiß mit schwarzem Weihel, schwarz mit weißem Weihel, hellgrau oder aschgrau mit weißem und schwarzem Weihel, dunkelblau oder braun mit weißem Weihel und schwarzem Mantel. Das Volk nennt sie g. S., wahrscheinlich weil die ersten dieser Frauen sich grau kleideten. (B. N.)

Graun (Carl Heinrich), geb. 1701 zu Wahrenbrück in Sachsen, besuchte die Kreuzschule in Dresden, Gründig unterrichtete ihn in der Vokalmusik, Pezold im Clavierspielen und Kapellmeister Schmidt in der Composition. Da seine schöne Stimme in den Tenor überging, suchte er sich als Sänger weiter zu bilden und erhielt bald nachher die Stelle eines Tenoristen in Braunschweig, wo er sich lauten Beifall erwarb, zum Vice-Kapellmeister ernannt und beauftragt wurde, eine Oper zu componiren. 1735 ging er nach Rheinsberg in die Kapelle des Kronprinzen, (nachherigen Königs Friedrich II.) wurde bei dessen Thronbesteigung 1740 zum Kapellmeister ernannt und nach Italien geschickt, um für die neu zu errichtende Oper das nöthige Personal zu engagiren. Auf seiner Reise sang er in mehreren Städten Italiens mit großem Erfolge. Nach seiner Rückkehr beschäftigte er sich nur mit dram. Compositionen; früher schon in Braunschweig hatte G. 6 Opern geschrieben und jetzt lieferte er deren noch 24; Merope, Demofonte und Rodelinde werden davon am meisten geschätzt. Er starb, aufs Tiefste betrauert von allen die ihn kannten, schon 1759. In der Ausführung des Adagio entwickelte G. ein besonderes Talent; seine Stimme war ein hoher Tenor, verbunden mit der größten Anmuth. — Er ist einer der ersten klassischen Musiker; seine reiche Erfindung, die treffliche Charakteristik, der seelenvolle Ausdruck seiner Compositionen, die schönen Melodieen und reine Harmonie, so wie die geschickte Anwendung des Contrapunktes, erheben ihn weit über seine Zeitgenossen. Als sein größtes Meisterwerk gilt seine Passionsmusik, der Tod Jesu von Ramler. — Der Kapellmeister Hiller hat sein Leben beschrieben. (Thg.)

Grazie (Aesth.), s. Anmuthig und Gratien.

Grazioso (eigentlich gracioso span. Wort: anmuthig, reizend, schön, witzig, huldreich, Techn.), Rollenfach der span. Bühne. In den ältesten Werken der span. dram. Literatur findet sich der G. als das kom. Element, wie der engl. ungleich derbere Clown (s. d.) und der deutsche Lustigmacher. Neben der eigentlichen Handlung hergehend, oft ganz abgesondert von dieser, oft thätig in sie eingreifend, entwickelt der G. leichten Scherz, der meist eine milde satyrische Färbung hat. Eigentliche Dummheit, wie die komischen Charaktere der ital., franz., engl. und deutschen Bühne zeigt der G. nie, wie dies aus den Werken Calderon's, Lope de Vega's und Moreto's deutlich hervorgeht; ja in einigen hat er sogar, besonders gegen das Ende, eine tragische Färbung, wie z. B. Clarin im Leben ein Traum. Gewöhnlich ist der G. ein Bedienter, selten erhebt er sich über diesen Stand; die höchste Ausbildung des G. tritt uns in der Rolle des Perin in Donna Diana entgegen; im Allgemeinen aber bewegt er sich in niedrigerer Sphäre. Die Schwärmerei des Liebenden, die Gefühle der Ehre, des Stolzes, der Eifersucht parodirt er durch den Gegensatz des Alltäglichen; namentlich ist Furcht sein Element. Als feststehender Charakter ist er mit den Schöpfungen jener großen Dichter von der span. Bühne verschwunden; das Wort hat man aber für die Bezeichnung des komischen Faches überhaupt festgehalten. (L. S.)

Green (Robert), engl. dram. Dichter, am Ende des 16. Jahrh.s in London lebend. Ueber seine Lebensumstände ist wenig bekannt, da man ihn geraume Zeit in der Literaturgeschichte fast ganz ignorirte, oder nur Absprechendes und Abschreckendes über ihn schrieb; selbst Warton in seiner Geschichte der engl. Poesie erwähnt ihn kaum. Man beschuldigte ihn, ein wildes und liederliches Leben geführt zu haben und er sollte demzufolge im Elend umgekommen sein; allerdings verletzte er in seinen Schriften oft das Gefühl für das Schickliche und suchte den Effekt in frivolen und unzüchtigen Situationen; aber er theilte diesen Fehler mit allen seinen Zeitgenossen und seine erbaulichen und moralischen Abhandlungen sprechen eben so sehr für, als die obigen Umstände gegen ihn. Wie dem auch sei, so ist er jedenfalls einer der bedeutendsten Dichter der vorshakspeareschen Zeit, ja einer der wichtigsten Vorläufer dieses großen Dichters, der die Bahn brach und ebnete, auf der jener zu seinem hehren Ziele schritt. Tieck hat in seiner Vorschule Shakspeare's und im altengl. Theater G. zuerst aus der Vergessenheit hervorgerufen. Ueber seine Schriften s. Englisches Theater, Band 3 Seite 159. (T. M.)

Green-room (engl. spr. Grihn Ruhm, grünes Zim-

mer, Techn.) heißt in England das Versammlungs- oder Conversationszimmer aller Theater. Diese Benennung schreibt sich aus dem 16. und 17. Jahrh. her, wo in den Theatern des Red-Bull, Globe, Rose u. s. w. Nachmittags gespielt wurde und die Schausp. sich in einer angebauten Gartenlaube sowohl anzuziehen, als während der Dauer der Vorstellung aufzuhalten pflegten. Besonders war dies zur Zeit Shakspeare's der Fall. Aus Verehrung für jene Zeit ist das Wort bis jetzt beibehalten worden. Wie die foyers des artistes in Frankreich (s. d.) sind die G.s der engl. Theater eine Art von Gesellschaftssaal, in denen sich alle Personen, die unmittelbar oder mittelbar zu einer Bühne gehören, oder Antheil an Personen und Dingen derselben nehmen, allabendlich versammeln. Jeder G. ist unabänderlich grün tapeziert oder ausgemalt. Unter dem Titel: Secret history of the g. (geheime Geschichte des G.) existirt ein Buch in 2 Bänden, welches die Biographieen aller berühmten engl. Schausp. im Anfange dieses Jahrh.s und eine Chronique scandaleuse enthält, wie sie glücklicherweise die deutsche Theatergeschichte nicht aufzuweisen hat. (L. S.)

Grefflinger (Georg), geb. zu Regensburg um 1600, starb 1677 zu Hamburg als gekrönter Poet und Notar. Merkwürdig als erster deutscher Uebersetzer des Corneille'schen Cid. Die Uebersetzung erschien unter dem Titel: die sinnreiche Tragi-Comödia, genannt Cid (Hamburg, 1650.) (M.)

Greiner (Michael), geb. 1800 zu Wien, wurde Goldarbeiter und war in dieser Kunst so ausgezeichnet, daß er zum k. k. academischen Künstler ernannt wurde; doch zog ihn die Neigung zur Bühne und er betrat dieselbe 1819 zu Hitzing bei Wien in kleinen Rollen; von hier ging er nach Wiener-Neustadt, Oedenburg und Agram, wo er sich allmählich ausbildete und Routine erwarb; schon 1822 war er erster Tenorist zu Grätz und Laibach, spielte jedoch auch in Lustspiel und Posse zu seiner Ausbildung als Schausp. — Hierauf kam er nach Preßburg und kurz nachher zu dem neuerrichteten Theater an der Josephstadt in Wien, von wo er später zum Theater an der Wien überging. 1829 ging er an das königl. Theater in Berlin, wo er bis 1836 blieb; seitdem ist G. bei den Directoren Bethmann, Böttner u. s. w. engagirt gewesen. — G. ist ein Tenorist, der bei etwas mehr Glück Epoche machen mußte; seine Stimme umfaßte in der Blüthenzeit $2\frac{1}{2}$ Octave, sein Vortrag war warm und geschmackvoll und sein Spiel ausgezeichnet; in Charakter- und Spielparthieen übertrifft er manchen hochgefeierten Namen und auch seine Wirksamkeit im Schauspiele ist sehr beachtenswerth. (T. M.)

Grell (Aesth.), alles in Farben, Tönen und Worten zu sehr Hervortretende, und dadurch, wie durch Mangel an Harmonie, an künstler. oder natürlicher Verbindung einen unangenehmen Eindruck Machende; g. sind demnach die zu hellen Töne in der Musik, die schneidenden Contraste im Vortrage und in der Rede, die schroffen und zu plötzlichen Uebergänge aus einer Situation in die andere u. s. w.

Grétry (André Ernest Modeste), geb. 1741 zu Lüttich, kam frühzeitig in die Abtei zu St. Denis als Chorschüler, er war schwach, kränklich und zeigte nur geringe Anlagen; dennoch hatte er große Liebe zur Musik und studirte fleißig. G. reiste 1759 nach Rom, wo er unter Casali den Contrapunkt studirte und bis 1767 blieb; hier zog er zuerst die Aufmerksamkeit mehrerer berühmter Personen auf sich und namentlich Piccini und Pergolese nahmen sich seiner an. 1767 auf dem Wege nach Paris hielt er sich eine Zeitlang in Genf auf und gab Musikunterricht; Voltaire nahm sich seiner an und mit Empfehlungen desselben zog er nach Paris. Hier schrieb er die Oper: les mariages samnites, die wenig Erfolg hatte, Neid und Vorurtheil trübten ihm das Leben und schon wollte er der Musik entsagen und nach seiner Heimath zurückkehren, als ihm Marmontel die kom. Oper: der Hurone vertraute, welche G. in Kurzem componirte und die 1769 mit großem Erfolg aufgeführt wurde. Von jetzt an sah sich G. plötzlich geschätzt und gehoben, und bald wurde er als einer der Grundpfeiler der Opéra comique betrachtet. Von 1769—99 schrieb er 44 Opern, von denen 30 glänzenden Erfolg hatten und noch heute als Meisterwerke geschätzt werden. Auch in Deutschland wurden seine Opern Lucile, das sprechende Bild, Zemire und Azor, der Hurone, die Karavane, Richard Löwenherz u. a. mit Beifall gegeben. — G. starb 1813 zu Paris als Mitglied des Instituts, mehrerer Academien und Ritter der Ehrenlegion. Alle Künstler und Kunstfreunde nahmen Theil an seiner überaus glänzenden Bestattung und die Opéra comique, die Academie und das Théâtre français arrangirten eine Apotheose. — G.'s Musik war durchaus heiter, lebendig, lieblich und herzgewinnend; seine sanften Melodien wurden im eigentlichsten Sinne volksthümlich und erhielten dadurch historische Bedeutung; so war das Lied: O Richard, o mon roi! das Bundeslied der Aristokraten während der Revolution; die Lieder: Où peut on être mieux, qu'au sein de sa famille? und Veillons au salut de l'empire! sang die franz. Armee durch ganz Europa. (E. G.)

Griechische Mönche (Kalogeroi). Die Mönche der griech. Kirche sind entweder Klosterbewohner oder Einsiedler. Sie bauen ihre Felder, Weinberge und Olivengärten

selbst, weniger beschäftigen sie sich mit den Wissenschaften. Bei der Aufnahme werden dem Novizen die Haare in Form eines Kreuzes geschnitten und er erhält Kleid und Mütze. Das Noviziat dauert 3 Jahre, dann erhält er das kleine Kleid, welches außer der Mütze auch eine Gugel (eine Art von Schleier mit Kapuze) hat. Die Ertheilung des 3. roßen oder angelischen Kleides erfolgt mit großer Feierlichkeit. Die Haare werden wieder ins Kreuz geschnitten und zu dem kleinen Kleide empfängt er das Anable, ein 4eckiges, eine Spanne breites Zeug, welches an den 4 Zipfeln Bänder hat. Man hängt es über die Schultern und steckt die Arme durch die Bänder. Auf dem Anable ist das Kreuz Christi und die Kennzeichen seiner Leiden, zuweilen auch in der Mitte ein großes, und in jeder Ecke ein kleines Kreuz mit den Buchstaben I C. X C. N. C. (Jesus Christus sieget) gemalt oder gestickt. Die Gugel zu dem angelischen Kleide ist oben sehr spitz, bildet einen breiten Kragen um die ganze Schulter und hat darauf Kreuze von rothem wollenen Band, eines auf der Stirn, eines auf der Brust, eines hinten und 2 auf den Schultern. In der Levante sieht man die Mönche häufig nur in einer Weste von dunkelgrauer Farbe, die ihnen bis auf die Knöchel des Fußes geht und durch einen Gürtel von braunem gewebten Garne, welcher vielmals um den Leib geht, zugeschnürt ist. Hierüber tragen sie einen andern Rock, der ziemlich weite Aermel hat. Dieser Rock hat zwar von oben bis unten eine Menge kleiner Knöpfe, doch wird er niemals zugemacht und geht nur bis ans Knie. Sie tragen im Sommer Hosen von Leinwand und im Winter von Tuch, die bis an die Knöchel herunter fallen. An diesen Hosen haben sie Socken von violettem Korduan und hierüber Pantoffeln, welche spitz zugehen. Sie tragen die Gugel nicht. (B. N.)

Griechische Musik. Griechenland, die Wiege oder die Mutter unserer Cultur und unseres Wissens, hat auch auf unsere Musik den wesentlichsten Einfluß ausgeübt, wie sehr verschieden auch die dort üblichen musik. Formen von den unsern sein mögen. Denn alle Forschungen zur Begründung der Musikwissenschaft und ihrer praktischen Anwendung, lehnen sich an die musik. Zustände Griechenlands; unsere Oper war im Anfange nichts anderes, als der Versuch zur Nachahmung der musik. Dramen der Griechen und auf ihrem Kulminationspunkte; in Glucks Meisterwerken, steht sie, trotz der unendlichen Verschiedenheit der Formen, dem Griechenthume am nächsten. — Was wir von der g. M. besitzen — 3 Hymnen, und der Anfang einer Ode des Pindar, deren Entstehungszeit übrigens unbekannt ist — zeigt im Vereine mit den wissenschaftlichen Forschungen über diesen Gegenstand,

daß diese Kunst keineswegs die hohe Vollendung erreicht habe, wie fast alle andern Künste in Griecherland; die gesammte griech. Poesie ist der Art, daß eine Komposition derselben in unserm Sinne nicht denkbar ist, vielmehr die Musik die untergeordnete Rolle einer bloßen Begleiterin des Gesanges und besonders des Tanzes gehabt haben muß; die Entstehung der Lieder, der Gesänge überhaupt, läßt uns vermuthen, daß die Melodie höchst einfach gewesen sein muß und von einer selbstständigen musik. Schöpfung nicht die Rede sein konnte; denn der Dichter sang sein Lied ohne alle Vorbereitung in der natürlichen Weise, die der Augenblick und der Stoff ihm eingab und die einmal gefundene Weise war wahrscheinlich Norm für eine große Anzahl anderer Lieder. So entstanden auch die Melodieen der Chöre, für deren höchste Einfachheit schon der Umstand spricht, daß sie vom Volke ohne große Vorbereitung gesungen wurden, daß die Worte derselben stets von 20—50,000 Zuhörern verstanden wurden, und daß die Dichter die Melodie selbst erfanden oder bestimmten. — Die Harmonie war in Griechenland nicht ausgebildet und der Takt scheint gänzlich unbekannt geblieben zu sein; dagegen waren ihre Gesänge wahrscheinlich reich an natürlichem und wahrhaftem Ausdruck. — War aber die Melodie nur die Dienerin und die Musik überhaupt nur Begleiterin des Wortes, so kann auch die Instrumentalmusik keine hohe Stufe der Vollendung erreicht haben. Von Instrumenten finden wir 3 verschiedene Gattungen: 1) Saiteninstrumente, von denen besonders die Lyra oder Chelys, das Trigonon, das Simition und Epigonion mit 35 und 40 Saiten, das Psalterion, die Magadis, die Kythera, das Barbiton u. a. bemerkbar sind; sie wurden mit dem Plektron, einem Griffel von Holz oder Knochen, nicht mit den Fingern gespielt. — 2) Blasinstrumente, häufig unter dem Namen Aulos zusammengefaßt; sie waren aus hartem Holz, für alle Tonlagen eingerichtet, mit Klappen versehen und hießen nach der Form und der Stimmung dorische, lydische, phrygische Flöten; auch die Salpinx, unserm Horne ähnlich und die Syrinx, die 7rohrige Panflöte, ist zu erwähnen. 3) Schlaginstrumente, wie das Kymbalon, Tympanon und Krotalon, wo der Ton durch Aneinanderschlagen, oder Gegeneinanderrasseln geweckt wurde. Daß der g. M. die Streichinstrumente gänzlich fehlten, erweckt zu ihrem Orchester wenig Vertrauen. — Ueber das Verhältniß der Musik zur Bühne s. Alte Bühne und Dithyrambus. (7.)

Grill, 1) (Johann), geb. 1801 zu Wien, betrat 1819 als Tenorist die Bühne in Salzburg, fungirte 1820 am Hof-Operntheater in Wien im Chore, später im Theater in der Leopoldstadt als Tenorist, wurde 1826 in gleicher Eigenschaft

beim hannoverschen Hoftheater und 1830 am Theater in Pesth engagirt; wechselte 1836 an dieser Bühne seinen Stand und nahm die Stelle des 1. Kapellmeisters an, die er noch heute ruhmvoll bekleidet. Während seiner neuen Carrière versuchte sich G. in mehreren Compositionen, worunter die Oper: Die Liebeszauberin auf der pesther Bühne Beifall gefunden. — G. gilt als einer der talentreichsten Liedercompositeure, und erfreut sich als Bürger, wie als Künstler der ungetheiltesten Hochachtung. — 2) (Clara, geb. Huber), wurde 1812 zu Braunschweig geb., betrat 1827 in Hannover die Bühne, verehlichte sich später mit dem Vor. und ist seit 1830 eines der beliebtesten Mitglieder des Theaters in Pesth. Der Name Huber, wird bei der deutschen Bühne mit Achtung genannt, und die Vielseitigkeit der Mad. G. zeigt, daß sie eine dieses Namens würdige dram. Kunstbildung genossen. Die Natur hat die physischen Vorzüge dieser begabten Künstlerin weit hinter ihren geistigen zurückgelassen, und sie dankt daher ihre Erfolge lediglich ihrem Talente und ihrem Fleiß. — Im Lustspiel und im Familiengemälde darf sie sich mit jeder Rivalin messen. Geistreiche Conception, Phantasie, Laune, sprudelnder Humor und natürlicher Salonton verleihen ihren Schöpfungen einen herzgewinnenden Kunstadel. Ihre Koketten, wie z. B.: Baldern, Rosen, Wiburg, Professorin (Verbannte Amor) u. s. w. sind meisterhafte Residenzfresken. — Seit ihrem 10jährigen Wirken an der pesther Bühne überraschte auch bei vielen Anläßen ihre Gewandtheit in der Ton- und höhern Tanzkunst. — Der artistische Werth der G. wird durch reine Sittlichkeit als biedere Gattin und Hausfrau erhöht, die ihr auch als Bürgerin die allgemeinste Hochachtung sichert. (P-l.)

Grillparzer (Franz), geb. 1790 in Wien. Von seiner Jugend ist wenig bekannt. Er scheint meist einsam, wie es seinem sinnenden Geiste angemessen war, gelebt zu haben, bis ein Anstoß von außen die lang genährte Begeisterung in Wort und Gedicht durchbrechen ließ. Müllner (s. d.) trat mit seiner: Schuld auf und riß durch die Neuheit des Stoffes, durch die düstere Gewalt eines furchtbar auftretenden Schicksals, welches dämonisch in das Menschenleben eingriff, das deutsche Publikum, das sich so gern dem Schauerlichen hingiebt, zu einer lange nicht mehr gekannten Begeisterung fort. Dieses Gedicht zündete auch in G.s Seele und gab ihm ohne Zweifel den ersten Gedanken zur Schöpfung seiner: Ahnfrau (Wien 1816. 5. Aufl. 1832). Was Müllner, durch Werners (s. d.) Vier und zwanzigsten Februar angeregt, in jenem Trauerspiele geltend zu machen suchte, das bildete G. mit seinem eminenteren Geiste zur großartigen Erhabenheit, ja bis zur Uebertreibung aus, er-

reichte aber damit einen unerwarteten Erfolg. Das Schauerliche, Unheimliche, das blinde Walten einer an's Gräßliche streifenden Nemesis bildet die Grundlage dieses Gedichtes, in dem eigentlich alles Nacht, alles Tod und Grauen ist. Nur der Wohllaut der Sprache, eine reiche und glückliche Erfindungsgabe, die nur zu oft ihre Zuflucht zur Unnatur nimmt, umhüllt die Fabel und kleidet sie in ein schillerndes Nebelgewand von Poesie. Sobald die Ahnfrau auf den bedeutendsten Bühnen mit großem Beifall zur Darstellung gekommen war, warf sich G. mit ganzer Kraft auf das Drama. Seine Sappho (Wien 1818) kam zur Aufführung und machte, wie sein 1. Werk, alsbald die Runde auf den Bühnen Deutschlands. Diese beiden Produkte erwarben ihm die Stellung eines Theaterdichters und ein Jahr später das Privatsecretariat bei der Kaiserin. In dieser neuen Sphäre wurde er einige Zeit dem poetischen Schaffen dadurch entfremdet, daß er die Kaiserin auf einer Reise nach Italien begleiten mußte. Erst als er von dieser wieder zurückgekehrt war, konnte er sich der Muse mit neuer Kraft hingeben. Schnell nach einander folgte nun: Das goldene Vließ, eine Trilogie, welche die allgemein bekannt gewordenen Dramen: der Gastfreund, die Argonauten und Medea enthält, die sämmtlich nicht mit der frühern Theilnahme aufgenommen wurden, obschon die bedeutende Persönlichkeit der Sophie Schröder, ihnen eine nicht ganz zu verwischende Theilnahme in Wien sicherten, und wenigstens die Medea auf dem Repertoir erhielten. Größeres Glück, schon durch die dram. geschlossene Form und den vaterländischen Stoff, machte das Trauerspiel: Ottokar (1825) wurde aber nur nach vielfachen Verhandlungen in Wien zur Darstellung gebracht. Mittlerweile war G. systematischer Hofconcipist (1823) geworden, ein Amt, das wahrscheinlich durch das Systematische, das darin verborgen liegt, auch seinem fernern poetischen Wirken mehr Systematik verlieh, ohne ihm jedoch als Dramatiker eine größere Theilnahme beim Publikum zu verschaffen. Denn was er seitdem geleistet, ist, abgesehen von dem poetischen Werth, welchen Niemand G.'s Arbeiten absprechen kann, fast ohne alle Spur zurückzulassen, vorübergegangen. Ein treuer Diener seines Herrn, ein Trauerspiel, (Wien 1830) wollte nirgend rechten Anklang finden; eben so wenig das melancholische Lustspiel Wehe dem der lügt. Erst in der neuesten Zeit lenkte sich die Aufmerksamkeit wieder mehr auf den vereinsamten Dichter, vorzüglich durch das dram. Mährchen: der Traum ein Leben (Wien 1840), das auf mehreren Bühnen mit Beifall gegeben wurde. Gleichzeitig mit diesem Gedicht erschien ein schon früher gegebenes Trauerspiel: des Meeres und der Liebe Wellen, eine Ar-

heit, deren Werth viel weniger anerkannt worden ist, als sie es verdiente. Auch ist G. Verf. der von C. Kreutzer componirten romant. Oper Melusina. — Werfen wir einen Blick auf die Gesammtwirksamkeit G.'s als dram. Dichter, so müssen wir ihm eine höchst bedeutende dichterische Kraft zugestehen, die sich nur zuweilen in der Form vergriff und, niedergehalten, gehemmt, ja zerbrochen durch drückende Censurverhältnisse, in eine ihm von Natur völlig fremde Gedankenzahmheit schmiegte, die sicher Niemand mehr als er selbst beklagt. Einsam und trotzig, verschlossen und melancholisch brütet er über seinen Gedichten nnd sinnt und hascht nach Formen, die am wenigsten den brausenden Strom seiner Begeisterung hemmen können. Niemand möchte in neuerer Zeit berufener zum Theaterdichter gewesen sein, als G. Keiner der Neueren übertrifft ihn an poetischer Tiefe, Keiner erreicht den harmonischen Wohllaut seiner Sprache und die wahrhaft poetische Erfindung, die jedes seiner Stücke bekundet. Ist die Ahnfrau das urkräftigste, so ist der Traum ein Leben das zarteste, duftigste und in Sprache und Gedanken vollendetste seiner Dramen, so viel ein strenger Kritiker auch im Einzelnen daran aussetzen mag. Es ist G. zum Vorwurf gemacht worden daß er, der doch im modernen Denken heimisch, ein Kind seiner Zeit mit ihren Freuden und Schmerzen ist, meistentheils in seinen Dichtungen ganz davon abstrahirt und lieber nach antiken Stoffen gegriffen hat, als nach solchen, die ihm in der Geschichte des Vaterlandes so nahe lagen. Ist es schon nicht erlaubt, einem Dichter Vorschriften zu machen, so bleibt es gar eine Ungerechtigkeit, das als einen Fehler zu rügen, was als Gebot der Nothwendigkeit erscheint, betrachtet man die Umgebungen, in welchen G. lebt und leben muß. Das Alterthum bot nichts was seinem Dichter hindernd in den Weg treten konnte. Dort war der Stoff allein zu formen, nicht der Gedanke zu meißeln, dem unter österreichischem Scepter gar schwer eine Form gegeben werden kann, welche gefällt, ohne Nachtheile zu bringen. Deshalb ist gerade das, was in G. als störend erscheinen kann, und was auch fast durchgängig in einem gewissen Sinne mit seinem tiefsten Sein im Widerspruche steht, seine Rettung als Dichter. Die Stoffe des Alterthums bändigten seinen Hang zum Gräßlichen, sie bildeten sein dichterisches Gemüth zur Milde, sie legten den Spruch der Weisheit auf seine Zunge und ließen die Sprache in den Tönen seltenen Wohllauts, schöner Vollendung erklingen. — Seit 1832 lebt G. als Archivdirector der Hofkammer, still und zurückgezogen, die Außenwelt wenig beachtend, im Umgange weniger vertrauten Freunde glücklich. Als Dichter hat er sich im Herzen des deutschen Volkes eine bleibende Stelle erworben. (E. W.)

Grimes (les, Techn.). Rollenfach des franz. Theaters, von se grimer sich schminken, (Grimace ist ebenfalls davon abgeleitet). Es begreift alle ältern Rollen, Charakter-Rollen, polternde Alte, die in Perücken gespielt werden und zu denen der Schausp. sich alt schminkt. L'employ des grimes ist übrigens nur im Lustspiel gebräuchlich. Im Trauerspiel heißt dieses Fach les pères nobles. (L. S.)

Grisi, 1) (Giuditta), geb. zu Mailand 1805, wurde am dortigen Conservatorium zur Sängerin gebildet und betrat die Bühne zu Wien 1826 mit großem Erfolge; sie sang dann auf den großen Theatern Italiens, kehrte 1829 nach Wien zurück und wirkte daselbst fast 4 Jahre, ging dann nach London und Paris, wo sie seitdem abwechselnd wirkte. Sie hat eine sehr umfangreiche, starke und wohlklingende Stimme, einen feurig lebendigen Vortrag und die seltenste Fertigkeit, so daß es für sie keine Schwierigkeiten in der Musik giebt. — 2) (Giulietta), geb. zu Mailand 1808, Schwester der Vor., erhielt mit ihr gleiche Bildung und hatte stets dieselben Engagements. Giulietta hat eine minder umfangreiche und starke, aber eben so geschmeidige Stimme als ihre Schwester; an Feuer des Vortrages giebt sie derselben nichts nach und übertrifft sie im Gefühlvollen, in der Empfindung des Gesanges. Dabei ist sie eines der schönsten Mädchen, das je die Bühne betrat, ungemein anmuthig und liebenswürdig. Das gemeinschaftliche Studium und die beständige Uebung haben die Stimmen und den Vortrag beider Schwestern in eine solche Harmonie gebracht, daß ein Duett von ihnen das Vollkommenste ist, was man hören kann. (3.)

Grivois (le genre grivois, les pièces grivoises franz. Techn.). Mit diesem Ausdruck, der wörtlich einen beherzten lustigen Kerl bedeutet, bezeichnet man die franz. Stücke, in denen Personen der niederen Volksklasse auftreten und in den ihnen eigenen Dialekten oder Jargons reden. Schon in dem Art. Dialekt ist darauf hingewiesen worden, daß Frankreich keine Stücke nach Art der wiener, berliner, frankfurter und hamburger Lokalpossen hat und so beschränkt sich denn in der That der genre g. auf Portraitirung des Lebens und Treibens der niederen pariser Volksklassen. Das Theater des Variétés giebt diese pièces g. in außerordentlicher Vollkommenheit. Schausp. wie Odry, Vernet und früher der unnachahmliche Brunet und der berühmte Potier stellen sie mit einer Treue, Geschicklichkeit und feinem Takte dar, der für die ganze Gattung dieser Stücke in allen Ländern zum Muster aufgestellt werden könnte. Das merkwürdigste Produkt dieser Art ist unstreitig das Vaudeville: la Canaille! — über welches E. Devrient in seinen Briefen aus Paris sich erschöpfend ausspricht. (L. S.)

Grötsch (Johann Georg), geb. zu Anspach, lebt als Hauptmann zu Ingolstadt. Trat mit Freiherr von Aretin, Erhard, Uhland, Destouches u. A. um den von der Hoftheaterintentanz zu München ausgesetzten Preis in die Schranken. Zwar erhielt Andreas Erhard für seinen Heimeran den Preis; doch wurde auch G.'s Concurrenzstück Arnulph in Scene gesetzt und wiederholt aufgeführt. Außer dem Arnulph (Nürnberg 1820) erschien von G. noch das 5aktige Trauerspiel Aristodemus (Bamberg und Würzburg 1832.) (M.)

Groll (Louise), geb. zu Wien um 1820, kam in das Corps de Ballet des dortigen Hofoperntheaters, wo sie sich bald durch Schönheit, Gewandtheit, Grazie und Kunstfertigkeit dergestalt auszeichnete, daß ihr Soloparthieen vertraut wurden, die sie mit dem größten Beifall ausführte. 1837 verließ sie Wien und ging nach Italien, wo ihr Tanz an der Scala in Mailand, Venedig, Turin, Bergamo u. s. w. den größten Enthusiasmus erregte. 1839 ging sie zur gänzlichen Ausbildung nach Paris und schlug ein glänzendes Anerbieten von London aus, um ihre Ferien zur Vervollkommnung in ihrer Kunst zu verwenden. Dann kehrte sie nach Italien zurück, wo ihr alle Beifallszeichen, Kränze, Gedichte, Serenaden u. s. w. verschwenderisch zu Theil werden. Louise G. ist eine eben so liebenswürdige und bezaubernd reizende als gewandte Tänzerin. (T. M.)

Gros Guillaume, s. Masken.

Grosser (Samuel), 1664 zu Paschkewitz in Sachsen geb., Sohn eines Predigers. Er studirte in Leipzig, wo er 1690 als Conrektor der Nikolaischule angestellt wurde, erhielt später das Rectorat zu Altenburg und starb 1736 als Rector zu Görlitz, wo er seit 1695 thätig gewesen war. G. war zu seiner Zeit ein berühmter Singspieldichter. Er schrieb: die geängstete, aber endlich wiederum getröstete Charmosyne (Altenburg, 1692 und 93); die vornehmsten Weltverderber (ebend. 1694) u. s. w. (Thg.)

Grossmann, 1) (Gustav Friedrich Wilhelm), geb. 1744 zu Berlin, debutirte zu Gotha 1774, bildete sich bei verschiedenen Bühnen aus, ward 1779 mit Helmuth von Kurfürst Maximilian Friedrich zu Köln an dessen Hof nach Bonn gerufen, um, wie es hieß, ihm dazu mitzuverhelfen, die deutsche Schauspielkunst in seinem Lande zu einer Sittenschule für sein Volk zu erheben. Beide Männer führten die Direction der Bühne gemeinschaftlich, trennten sich 1781 und G. übernahm die alleinige Leitung. Er fuhrte die Gesellschaft den Sommer über abwechselnd nach Frankfurt, nach Pyrmont und Kassel; 1784 ward der Contrakt mit Bonn gelöst und G. bildete eine neue Gesellschaft, mit der er nach

Pyrmont und Göttingen, 1784—94 nach Frankfurt a. M., Mainz, Bremen, Hannover u. s. w. gieng, und mit diesen Orten bis zu seinem, den 20. Mai 1796 in letzterer Stadt, erfolgten Tod wechselte. — G. war ein Mann, oder vielmehr ein Männchen, (er war sehr klein) von vorzüglichen Geistesgaben, vieler Sprachkenntniß, feinster Weltbildung und vollkommenster, sowohl theoretischer als praktischer Bühnenkenntniß. Ueberall führte er das Directionsschiff, bei gutem, wie bei bösem Winde, mit Umsicht, Berechnung und glücklichem Erfolge, er erfreute sich der Achtung und des Beifalls seines Publikums aller Orten und bildete während seiner Bühnenführung manchen wackern Künstler. Als Schausp. gehörte er nicht zu den Coryphäen, aber zu den sich auszeichnenden, obwohl nur ein kleines Feld beherrschenden, Künstlern. Reichardt sagt von ihm: „Einen Lord Trinket, einen Riccaut de la Marlinière und alle Chevallierrollen, spielte er mit aller diesen Geschöpfen eigenen Etourderie und Impertinence; Marinelli aber ist sein Triumph, den ihm Keiner nachspielen wird. Er spielt auch Juden, Zigeuner und franz. Bedienten vortrefflich." — Als Bühnendichter hatte er für damalige Zeit ein unbestreitbares Verdienst. Nächst den Bretzner'schen und Schröder'schen Lustspielen fanden die seinigen den meisten Beifall, namentlich: Nicht mehr als 6 Schüsseln, Henriette Adelheid von Veltheim, und die Ehestandskandidaten, die nebst vielen andern Lust-, Schau- und Singspielen auch im Druck erschienen sind. Sein Bildniß von Geyser steht vor dem gothaer Theaterkalender für 1783; aber am ähnlichsten hat ihn Göpfert in Röthelmanier gestochen. — Einen merkwürdigen Prozeß, in welchen G. 1795, verwickelt ward (in Folge einer vorhergegangenen schweren Krankheit), welcher ihm eine 6monatliche Haft zuzog, können wir hier nur erwähnen, und auf die: rheinischen Musen 1795, 8. Stück verweisen, welche diesen, wegen arger auf der Bühne begangener Extemporirsünden veranlaßten Prozeß, ausführlich erzählen. — 2) (Caroline Sophie Auguste, geb. Hartmann), des Vor. Gattin, war geb. zu Gotha 1752 und starb 1784. In ihrem 17. Jahre wo sie bereits Mutter zweier Kinder war, wurde sie als verehlichte Flittner schon Wittwe und lebte in diesem Stande 6 Jahre, worauf sie G. heirathete. Sie versuchte sich zwar auch auf der Bühne, fand aber bald, daß sie besser für Rollen des häuslichen Lebens (sie hinterließ 10 Kinder worunter Friederike Bethmann aus erster Ehe) sich schicke. Sie starb zu Bonn, wo sie der 2. Gesellschaft ihres Mannes als Directrice vorgestanden. Unter d. T. Karoline G., eine biographische Skizze, hat Neefe Nachrichten aus ihrem Leben geliefert. Ihr Portrait steht diesem Werkchen voran. (Z. F.)

Grossvatertanz (Tanzk.), ein langsamer marschartiger Tanz, der ehedem Hochzeiten und Feste beschloß, indem die ganze Gesellschaft durch alle Zimmer des Hauses zog und zuletzt mit einigen Walzer- oder auch Contre-Touren endete. Während dem Tanze sang man das bekannte Lied: Und als der Großvater die Großmutter nahm u. s. w. woher der Name kommt. (3.)

Grottesk (Aesth.). Eine Bezeichnung, die in die Theorie des Lächerlichen und Komischen gehört. Das Lächerliche ist das Komische im weitern Sinne. Entsteht das Komische aus einer widersinnig scheinenden Zusammensetzung ganz heterogener Gegenstände, so heißt es G. oder G.komisch. Diese Ausdrücke sind schon im Alterthum durch die sogenannten G.en in der Malerei entstanden, wo sie häufig mit Arabesken (s. d.) verwechselt werden. Sie bezeichnen das Närrisch-Seltsame, das Widersinnige einer zuchtlosen Phantasie. Wiefern nun aber so etwas mit Absicht und Freiheit in der Kunst dargestellt wird, gehört es zu dem Lächerlichen oder Komischen und gewöhnlich wird eine Art des niedern Komischen damit bezeichnet, welches sich vornehmlich in der theatr. Tanzkunst und der dram. Komik zeigt, wo es mit der Bouffonerie zusammenhängt. Wenn man es als Unedles und Abgeschmacktes hat verwerfen wollen, so hat man den rechten ästhetischen Gesichtspunkt dafür nicht gefunden, den eines umgekehrten Ideals. Von dieser Seite betrachtet, erscheint das G., wo es nur sonst mit Geist und Witz behandelt ist, als ungemein schätzbar, denn die Satyre reicht der Komik hier schwesterlich die Hand, um durch das umgekehrte Ideal für das Ideale zu wirken. In dieser Beziehung bildet also das G. auch einen sehr wesentlichen Theil des Satyrisch-Komischen, als eine besondere Modification desselben. — Der G.-Tanz ist die niedrigste Art der theatral. Tanzkunst und besteht aus Forcetouren, Drehungen und zuweilen Verrenkungen; doch umfaßt er unzweifelhaft den Humor des Tanzes. Er erheischt Kraft und Gewandtheit und zwar um so mehr, als die Anstrengungen, die er verursacht, dem Publikum verborgen werden mussen. (Prof. Schütz.)

Grua (Franz Wilhelm), geb. 1799 in Mannheim. Schon in frühester Jugend ward in ihm die Lust zur Schauspielkunst, ähnlich wie bei Wilhelm Meister, durch ein Marionetten-Theater geweckt, das seinem Vater angehörte und an dem er ganze Stunden zubrachte. Da er mit bedeutenden musik. Anlagen begabt war und eine seltene Tenorstimme hatte, so ward beschlossen, ihn zum Sänger auszubilden. — Durch ein beklagenswerthes Unglück ward G. gezwungen, für seinen Unterhalt zu sorgen. Er übernahm die jugendliche Altstimme bei dem mannheimer Theater und trat als Genius

in Mozarts Zauberflöte auf, verdarb aber durch fortwährendes Singen die Stimme und strebte nun sich zum Schausp. auszubilden. Er spielte die kleinsten Anmelde-Rollen und machte erst 1819 seinen 1. Versuch als Liebhaber in dem Lustspiel: der Gläubiger, ward mit einem Gehalt von 200 Gulden engagirt, der sich mit der wachsenden Theilnahme des Publikums bis 1826 zu 1400 Gulden steigerte. Er machte während dieser Zeit Ausflüge nach Karlsruhe, Stuttgart, Hannover und Darmstadt, wo er dem Großherzoge so sehr gefiel, daß ihm ein lebenslängliches Engagement mit 2000 Gulden bewilligt wurde, das er auch antrat. 1831 erhielt er eine Pension von 800 Gulden, unter der Bedingung, daß, wenn binnen 2 Jahren das Hoftheater wieder eröffnet wurde, er in seinen alten Contrakt eintreten müsse. Während dieser 2 Jahre gastirte G. fast in allen Theilen Deutschlands und erwarb sich überall den lebhaftesten Beifall. Er hatte nach Beendigung desselben einen 2jährigen Contrakt mit dem berliner Hoftheater abgeschlossen, der nach dessen Ablauf in einen 10jährigen und 1838 in einen lebenslänglichen verwandelt wurde. G. hat während der Zeit, daß er dem berliner Theater angehört, sich demselben mit redlichem Fleiße gewidmet, und ist auf der Bahn der Kunst rüstig vorwärts geschritten; sowohl in den ältern Stücken des Repertoirs als auch in den Novitäten ward er vielfach beschäftigt und erfreut sich des Beifalls der kunstliebenden Berliner in einem hohen Grade. In der That ist G. eine in der Künstlerwelt nicht gewöhnliche Erscheinung. Die Natur hat ihn reichlich mit all' den Gaben ausgestattet, die das nothwendige Eigenthum eines Künstlers sein müssen, der in dem Fache der jugendlichen Helden und Liebhaber sich auszeichnen will: ein sonores Organ, eine schöne Figur und edlen Anstand. Mit diesen äußeren Vorzügen verbindet er ein tiefes Gemüth und ein ernstes Studium, das ihn wagen lassen konnte, auf der 1. Bühne Norddeutschlands den Faust zu spielen. In stets freundlicher Erinnerung werden dem Publikum die Rollen des Hans Sachs, Don Carlos, Ferdinand Walter u. s. w. bleiben, die er mit großer Vortrefflichkeit darstellte. Ihm steht, wenn er nun aus dem Fache der Liebhaber zu dem der Charakterrollen übertritt, eine lange und ehrenvolle Thätigkeit bevor. (H. S.)

Grubenkittel (Gard.), s. Bergleute.

Grubenmütze (Gard.), s. Bergleute.

Grünes Feuer, s. Indianisches Feuer.

Grünbaum (Therese), geb. 1791 zu Wien, Tochter des beliebten Volks-Componisten Wenzel Müller, erhielt die erste Bildung von ihrem Vater und schon im 5. Jahre sang sie auf der Leopoldstädter Bühne die für sie geschriebe-

nen Rollen der Lilli und des Jeriel im Donauweibchen und in der Teufelsmühle; 1806 sang sie den Oberon in Wranitzki's Oper und die Lilla von Martins mit ungetheiltem Beifall. 1807 ging sie nach Prag, wo sie von dem Gesangslehrer Aloisi weitern Unterricht erhielt, zugleich aber in fast allen Fächern beschäftigt wurde und den günstigsten Erfolg erzielte. Ihre Stimme hatte sich außerordentlich herausgebildet und ihr Ruf stieg mit jedem Jahre höher. 1813 machte sie, nachdem sie sich mit dem Tenoristen G. verheirathet hatte, ihre 1. Kunstreise nach Wien und erregte daselbst außerordentliches Aufsehen. 1816 ging sie nach München, 1817 wieder nach Berlin, später nach Darmstadt, Frankfurt und Leipzig und kehrte dann in ihr Engagement bei der großen Oper in Wien zurück, wo sie die Bestallung als Hofsängerin erhielt. Sie behauptete sich auf diesem Schauplatz ihres künstler. Wirkens, trotz der berühmten ital. Oper, die Barbaja 1823 und 24 in Wien errichtete, auf das Ehrenvollste und erwarb sich den Namen der deutschen Catalani. 1828 wurde das Hoftheater verpachtet, und Mad. G. pensionirt. Sie widmete sich nun gänzlich der Ausbildung ihrer Tochter, mit welcher sie später nach Berlin zog, wo sie noch lebt. Ein gründlicher Musikkenner sagt von ihr: „Sie war eine Meisterin in der Recitation und sang daher den schwierigsten und edelsten Theil der Donna Anna ganz vortrefflich. Zu jener Zeit war Deutschland nicht überreich an Sängerinnen, welche neben ihrer mechanischen Kunst, oder der Macht ihres Organs wirkliche Darstellungsgabe hatten, und die Kunst des Ausdrucks zu beherrschen wußten; um so mehr muß man es unsrer Künstlerin zum Verdienst anrechnen, daß sie sich selbst den Pfad zu dieser edelsten Gattung der Kunst gebahnt hatte, und Alles in sich vereinigte, was das gebildete Urtheil von einer Sängerin fordert.“ Gleich vortrefflich war sie als Prinzessin im Johann von Paris, als Julia und Iphigenia. — 2) (Caroline), geb. zu Prag 1814, Tochter der Vor. Mit den schönsten Gaben ausgestattet, und von ihren Eltern sorgfältig herangebildet, betrat sie 1829 die Bühne auf dem Kärnthnerthor-Theater in Wien als Emmeline in der Schweizerfamilie mit entschieden günstigem Erfolge; ein Jahr blieb sie in Wien, trat dann mit ihrer Mutter eine Kunstreise an und sang in Hamburg, Braunschweig, Hannover, Darmstadt, Frankfurt, Nürnberg und Prag mit großem Beifall. Sie erhielt dann ein Engagement bei dem königstädter Theater in Berlin, welches sie 1832 antrat. Aber schon nach einem halben Jahre ward ihr Uebergang zur Hofbühne vermittelt, dem sie gegenwärtig noch zur Zierde gereicht, und trotz der vielfach wechselnden Ereignisse, die während ihres Engagements statt gehabt haben, sich sowohl des Beifalls

des großen Publikums, als auch der unparteiischen Urtheilsfähigen erfreut. — 3) (Joseph), geb. 1816 in Wien, jüngerer Bruder der Vor., betrat 1836 die Bühne zu Prag als 2. Tenorist mit Beifall, ging 1838 nach Leizig und von dort 1839 nach Detmold. Er besitzt eine recht angenehme Stimme, die jedoch eben so wie sein Spiel noch einer wesentlichen Ausbildung bedarf. (H. S.)

Grüner (Carl Franz), geb. um 1780, ein im Heldenfache nicht unbedeutender Schausp., der von 1814—16 beim Theater an der Wien zugleich als Regisseur engagirt war; wir nennen ihn hier, weil sich die Glanzepoche des Hoftheaters zu Darmstadt an seinen Namen knüpft. G. wurde 1816 als Regisseur des Schauspiels bei diesem Theater engagirt und wirkte nach Kräften zur Erhebung desselben; als ihm aber bald nachher auch die Opernregie mit dem Titel eines Sceneriedirectors übertragen wurde, ließ er das Schauspiel gänzlich sinken, entfaltete dagegen in der Oper eine Pracht, eine solche Umsicht und Gewandtheit in der Insceneſetzung und einen so geläuterten Geschmack, daß kein deutsches Theater mit dem darmstädter in dieser Hinsicht wetteifern konnte; das Arrangement der Stummen von Portici z. B. ist vor und nach ihm auf keinem Theater so großartig und herrlich gewesen. 1830 wurde G. pensionirt, verkaufte jedoch seine Pension, ging eine Zeitlang nach Paris, wo er jedoch keine Stelle fand und wurde dann 1831 Anfangs Regisseur und nachher Director des Theaters zu Frankfurt a. M. bis 1836. Auch hier verfolgte er seine einseitige Richtung, überschritt den Etat und resignirte nach langem Hader mit den Betheiligten. Seitdem war G. wieder Schausp. an der Wien, Konsulent am Theater in Pesth, abermals an der Wien und ist jetzt Nachleser am Burgtheater in Wien. 1838 begann er ein Werk über die Kunst der Scenerie, welches Anfangs 1841 in Wien erscheinen soll; Einzelnes ist daraus bereits bekannt geworden, das jedoch mehr Anweisung zur Entfaltung übermäßiger Pracht als praktische Behandlung der Sache enthält und daher wenig Anklang fand. (T. M.)

Grund. Das Unterste einer Sache, insofern es fest ist und sie darauf ruht, im eigentlichen und figürlichen Sinne; also in der Malerei der Gegenstand, auf welchen gemalt wird: Pergament, Holz, Papier u. s. w.; dann die erste Farbenlage, die zum Glätten des Stoffes wie zum Heben der Malerei dient; und die Fläche (der Hintergrung), auf dem sich das Bild erhebt u. s. w. In der Aesthetik die Unterlage, der Kern der Sache, von dem alles andere abgeleitet wird; daher in der Musik G.-Accord, Stammaccord; die G.-Stimme (s. Baß), der G.-Ton, der tiefste Ton des Accor-

des, oder der Ton in dessen Tonart das Musikstück gesetzt ist (die Tonica) u. s. w. (3.)

Grunert (Carl), geb. 1809, studirte in Leipzig Theologie, gesellte sich aber dann aus Vorliebe für die dram. Kunst zu einer kleinen reisenden Gesellschaft und versuchte sein Heil auf dem antiken Tespiskarren, bis ihm 1826 die augsburger Bühne einen festern Platz darbot. Durch tüchtige Vorbildung, glühende Kunstliebe und fleißigstes Studium entwickelte sich bald sein Talent und 1828 sah man ihn schon auf dem Theater zu Freiburg im Br. und Straßburg in einer glänzenden Wirksamkeit. An der freiburger Universität hielt G. besuchte Vorlesungen über die Kunst des schönen Vortrags und versah außerdem die Regie-Geschäfte des Theaters. — Dann kehrte er an das augsburger Theater zurück, wo er ebenfalls die Regie übernahm; 2 Jahre später wählte ihn der Magistrat von Freiburg zum Director des Theaters. 1833 gastirte G. zu Hannover mit solchem Erfolge, daß er 1834 dahin zurückberufen und angestellt wurde; auch hier wurde ihm bald das Amt eines Regisseurs des Schau- und Lustspiels übertragen. Bis 1840 blieb G. in dieser Stellung, erwarb sich die ungetheilte Zufriedenheit der Behörde und des Publikums und vermehrte seinen Künstlerruf durch mehrere Gastspiele. Dann verließ er Hannover, gastirte mit großem Erfolge in Hamburg und Bremen, in Hamburg bot man ihm ein vortheilhaftes Engagement, welches er anzunehmen im Begriffe stand, als man ihn nach Hannover zurückrief, wo er nunmehr dauernd engagirt ist. — Schon durch sein Äußeres und durch ein starkes und wohltönendes Stimmorgan ist G. auf das Fach der Charakterrollen hingewiesen, die klare vollständige Entwickelung seiner Rollen, zeigt daß er in die Tiefen des Charakters eingedrungen; er weiß zu erschüttern, zu schrecken, zu rühren, wo es an der Zeit ist, und das Dichterwort wird überall lebendig durch ihn. Seine besten Productionen sind: Nathan, König Philipp in Don Carlos, Mephisto, Franz Moor, Macbeth, Ludwig XI., Carlos in Clavigo u. s. w. Im gemüthlichen Genre der Essighändler, Dallner, Feldern u. s. w., und daß ihm selbst der Humor nicht fehlt, beweiset sein Till, wo er nicht der Maske, nicht der Karrikirung bedarf, um die Zuschauer in die heiterste Stimmung zu versetzen. — In dem Gesagten ist der Beruf G.'s eben so klar ans Licht gestellt, als der Beweis, daß er zu den Wenigen gehört, welche die dram. Kunst im Vaterlande vor Verfall und Untergange zu bewahren bemüht sind. — 2) (Amalie), geb. Rühle, geb. um 1810 in Elberfeld, betrat unter des bekannten Schriftstellers und Schausp.s Vogel Direction die Bühne in Cob-

lenz, und spielte dann in Amsterdam, Rotterdam, Haag u. s. w. Später mit dem Schausp. Wohlgemuth verbunden, war sie als 1. Liebhaberin in Bamberg, Nürnberg, Würzburg u. s. w. wirksam, lebte dann 3 Jahre vom Theater zurückgezogen, und betrat dieß erst wieder, nachdem Wohlgemuth im Rheine — als er sich mit dem Schausp. Cornelius badete — ertrank. — Seit 1831 mit G. verbunden, folgte sie diesem in die verschiedenen Engagements und wirkte in Anstandsdamen und Heldenmüttern mit vielem Glück. In Hannover ist sie größtentheils im Fache ernster und komischer Mütter beschäftigt, wie als Viarda in Preciosa, Großmutter im par. Taugenichts 2c. (W. Blumenhagen. — A.)

Gruppe (Tech.). Eine für das Beschauen geordnete Zusammenstellung mehrerer Körper zu einem Ganzen. In Bezug auf die Bühne und deren Darstellungen, besteht die G. aus mehreren Personen, die unter sich in bestimmten Beziehungen zu einander stehen und gewöhnlich ein gegebenes Verhältniß zur schnellen und übersichtlichen Anschauung bringen; daher die Schlußg.n am Ende der Akte oder der Stücke. In der Schlußg. conzentrirt sich gewöhnlich das Verhältniß, in welchem die dargestellten Personen während der vorhergehenden Scenen oder Akte zu einander gestanden und gewinnt so eine bestimmte ästhetische und zugleich bühnengerechte Bedeutung: Der segnende Vater, die beglückten Liebenden, die theilnehmenden Freunde, das beschämte oder überwältigte Hinderniß werden dem Zuschauer kräftiger und bestimmter durch eine G. zur Anschauung gebracht, als es geschehen könnte, wenn alle diese Personen ihre Gefühle oder Ansichten über das Geschehende aussprächen. Die richtige, charakterwahre und schöne Stellung der Schlußg. ist also eine Aufgabe für das artistische Wirken des Anordnenden (Regisseurs, Balletmeisters). Jedenfalls ist eine Schlußg., wo diese sich irgend herbeiführen oder aus dem Vorhergehenden naturlich gestalten läßt, unendlich viel besser, als das herkömmliche Compliment der Darstellenden gegen das Publikum. Regeln für die Stellung der Schlußg.n geben zu wollen, hieße dem alten Schlendrian der Bühnen Convenienzen das Wort reden. Jede andere Aufgabe bringe eine andere Ausführung, nur sei sie nicht unwahr, um nur schön zu sein. Anders ist es wo die G. wie im Ballet und in der Oper den Massen eine bestimmte Bedeutung zu den handelnden Personen oder schöne Form in sich selbst als nächsten Zweck geben soll. Hier ist Farbe, Beleuchtung, Gewandung, Größe der Personen und vorgeschriebene genau gehaltene Stellung derselben Hauptsache (s. Arrangirprobe unter Probe und Chor). Dehnt sich die G. über die ganze Bühne aus und

ist die Zahl der dram. Theilnehmenden bedeutend, so entsteht ein Tableau (s. d.). (L. S.)

Gruss, Grüssen, s. Bedeckung des Hauptes, Begrüßung, Compliment.

Gryph oder **Gryphius,** 1) (Andreas), geb. zu Großglogau in Schlesien 1616, in der fruchtbringenden Gesellschaft zugenannt „der Unsterbliche," ist mit Recht als der Vater der neuern dram. Poesie in Deutschland zu bezeichnen. Sein Leben war durch den dauernden Kriegszustand jener Periode, wie durch mancherlei Unglücksfälle sehr getrübt und bewegt, wenn gleich ihm andererseits der häufige Wechsel seines Aufenthalts zu seiner wissenschaftlichen und dichterischen Ausbildung sehr zu Statten kam. Die Kriegsunruhen vertrieben ihn von der Schule zu Görlitz, eine Feuersbrunst von der zu Glogau; die Pest brach in Fraustadt ein, während er die dasige Schule besuchte. Nach einem kurzen Aufenthalte in Danzig wurde er 1636 bei einem Herrn von Schönborn Erzieher der Kinder und schon damals hatte er sich durch seine lyrischen Gedichte (seine frühesten Sonette sind von 1627) so berühmt gemacht, daß ihn Schönborn, als kaiserl. Pfalzgraf, 1637 zum kaiserl. Poeten krönte, ihm die Würde eines Magisters der Philosophie und die Rechte Adeliger verlieh, von welchen letzteren er jedoch nie Gebrauch gemacht hat. Der baldige Tod dieses Gönners, und die Verketzerungen und Kriegsgefahren, die ihn geistig und körperlich bedrohten, veranlaßten ihn, 1638 über Danzig nach Leyden zu gehen, wo er 6 Jahre lang über die verschiedenartigsten Wissenschaften (Logik, Anatomie, Geographie und Geschichte, Trigonometrie, röm. Antiquitäten, Astronomie) Vorlesungen hielt und sich auch mit einem Lieblingsstudium der Zeit, mit Chiromantik beschäftigte. 1644 besuchte er als Gesellschafter von W. Schlegel aus Pommern, Paris, Versaille, Florenz und Rom, hielt sich dann 1 Jahr lang in Straßburg auf und lebte, nachdem er über Amsterdam und Stettin nach Fraustadt zurückgekehrt war, in letzterer Stadt, bis ihm das Amt eines Syndicus zu Glogau 1650 übertragen wurde, das er bis an seinen 1664 erfolgten Tod bekleidete. Schon in Holland hatte G. sich viel mit der dram. Dichtkunst beschäftigt, sein Freund war der berühmte Heinsius, und so wurde die niederländische Schule die Mutter der deutschen in der dram., wie in der lyrischen Dichtkunst. Doch hat man G.'s Abhängigkeit von jenen Vorbildern früher zu hoch angeschlagen; Gervinus hat neuerlich die klassische Bildung, die sich in seinen Dramen kund giebt, und die Wahlverwandtschaft mit Seneca dem Tragiker nachgewiesen. Ebenso ungerecht trifft G. der Vorwurf vielfacher Uebertragung. Zwar hat er ein Lustspiel des Italieners Razzi, Corneille's Bear=

beitung von de la Lande's berger extravagant, und des Holländers Joost van Vondel Gibeoniter übersetzt; allein das letztere ist erst nach seinem Tode veröffentlicht worden, und das franz. Drama übersetzte er nur auf besondern Wunsch eines hohen Gönners. Ueberhaupt gebührt ihm eben das Verdienst, die Unabhängigkeit des deutschen Drama's begründet zu haben. An seinen dram. Gedichten, vorzugsweise den Trauerspielen, ist zwar das Streben nach Unerhörtem und Ungeheuerm (wohin auch die häufigen Geistererscheinungen gehören), die Lust am Blutigen und Greuelhaften, der Mangel an Individualisirung der Charaktere und der Schwulst der Sprache im Allgemeinen, wenn auch in viel geringerm Maße, als bei seinen Zeitgenossen, zu tadeln; allein seine reiche Phantasie und die Gewalt des Ausdrucks erheben Erfindung wie Darstellung in seinem Drama auf eine Stufe, die um so höher erscheinen muß, als sie in Deutschland zu seiner Zeit noch in keiner Weise erreicht war. Die ganze Anlage seiner Stücke weicht von der damals hier üblichen ab; den Holländern nachgebildet (die hierin wieder an das ältere franz. Theater sich angeschlosseu haben) sind die gereimten Alexandriner und die Chöre, Reyen (holländ. für Reigen) genannt, die in lyrischem Versmaße sprechen. Die Einheit des Orts ist nicht beobachtet, dagegen die der Zeit so streng, daß bei jedem Stücke die Dauer der Handlung genau bezeichnet ist. Jedes Stück hat 5 Akten, die aber Abhandlungen, wie die Scenen Eingänge heißen, G. hat 5 Originaltrauerspiele geschrieben; das 1.: Leo Armenius, aus der byzantinischen Geschichte entlehnt, machte am meisten Aufsehen unter seinen Zeitgenossen, man könnte aber mit mehr Recht den Papinian für sen bestes halten. In der Katharine von Georgien (eine christliche Königin in persischer Gefangenschaft), ist der Effect des Gräßlichen auf das Höchste gespannt. Reich an dram. Leben ist Cardenio und Celinde, nach einer ital. Geschichte bearbeitet. Außerdem haben wir noch von ihm: Carolus Stuartus und den sterbenden Papinian. In allen ist die äußere Handlung sehr gut und einzelne Stellen haben bei aller Rauhheit bedeutenden lyrischen oder dram. Werth. — Im Lustspiel giebt es von G. nichts Originales, sondern blos die obengedachten 2 Uebersetzungen. Dagegen hat er in der burlesken Gattung 2 sogen. Schimpfspiele gedichtet, die durch komisches Pathos und das Treffende der Satyre sehr hoch stehen und von vorzüglichem Talent zeugen, ja weit in den Geist des 18. Jahrh.s hineinragen. In dem Peter Squenz wird die Bettelpoesie, in dem Horribiliscribrifax die soldatische Großsprecherei lächerlich gemacht. G.'s erstaunliche Sprachkenntnisse zeigen sich namentlich in der Sprachmengerei des letzteren Stückes, die sein Verständniß er-

schwert. In der Mitte zwischen den Trauer- und Lustspielen steht ein romantisches Drama: das verliebte Gespenst, so wie ein Scherzspiel: die geliebte Dornrose im schlesischen Volksdialekt geschrieben; es ist eine Art geadelter Fastnachtsposse. Dagegen ist das zu Ehren Ferdinands III. 1653 aufgeführte Freudenspiel: Majuma ohne Bedeutung. — G., der übrigens auch als Lyriker und Epigrammatist nicht unbedeutend ist und als solcher von seinen Zeitgenossen mehr, denn als Dramatiker geschätzt wurde, ist namentlich durch Bredow's Studien über ihn (in dessen nachgelassenen Schriften, herausgegeben von Kunisch, Breslau 1816) unserer Zeit wieder bekannter geworden; sein Peter Squenz — dasselbe Sujet, welches das Lustspiel in Shakspeare's Sommernachtstraum hat, und das wahrscheinlich als abgerissene Episode in die Hände des Mathematikers Daniel Schwenter in Würzburg kam, von dem es G. erhielt — ist theilweise bei der historischen Theaterschau während des Buchdruckerjubiläums 1840 auf der leipziger Bühne aufgeführt worden. (Vergl. Deutsche Bühne.) — 2) (Christian), geb. 1649 zu Fraustadt, Sohn des Vor., studirte in Jena und Straßburg, wurde Professor am Elisabethaneum, zuletzt Rector des Magdalenen-Gymnasiums in Breslau, ist als lyrischer Dichter viel bedeutender, denn als dram. Er schloß sich an die von Opitz eingeschlagene Richtung an und hat zwar bei weitem nicht den hohen Standpunkt seines Vaters erreicht, doch steht er im Verhältnisse zu seinen Zeitgenossen immer noch bedeutend genug da, um das geistige Erbe seines Vaters in ihm nicht verkennen zu lassen. Seine dram. Gedichte stehen in besonderer Beziehung zu den damals üblichen Schulacten, und sind vielmehr nur lyrische Episoden für dieselben. Die vollständigste Ausgabe seiner Gedichte ist unter dem Titel: Poetische Wälder, 2. Aufl. Frankfurt und Leipzig 1707, 2 Bände in 8. erschienen. (S..r.)

G Schlüssel (Mus.), s. Schlüssel.

G sol re ut (Mus.), in der Guidonischen Solmisation der Ton G.

Guardasoni (Domenico), ein trefflicher ital. Sänger, besonders in der kom. Oper. Um 1790 sammelte er eine Gesellschaft um sich, mit der er lange in Dresden, Prag und Leipzig spielte und die für eine der besten ital. Operngesellschaften galt, die jemals in Deutschland waren. Dann pachtete er das Theater in Prag und führte dessen Direction bis 1806, wo er starb. (3.)

Guarini (Giovanni Battista), geb. 1537 zu Ferrara, hielt hier öffentliche Vorlesungen uber die Ethik des Aristoteles, trat in die Dienste des Herzogs Alphons II., dessen Gesandter er an mehrern Höfen war, fiel aber mehr-

mals in Ungnade, war vermöge seines streitsüchtigen Charakters in viele Prozesse verwickelt, diente mehreren Herrn, hielt sich während seiner letzten Lebensjahre abwechselnd zu Padua, Rom und Venedig auf und starb in letztgenannter Stadt 1612. G. war ein sehr eleganter Schriftsteller und Dichter, und ist hier wegen seines Lustspiels L'Idoptrico (Venedig 1613) und besonders des Schäferspiels Pastor fido (Venedig 1602) wegen zu nennen, welches in fast alle Sprachen, in die deutsche schon von Abschatz, später von J. G. Scheffner (Mietau 1775) und A. übersetzt worden ist und namentlich in Deutschland zu vielen schwächlichen Nachahmungen Anlaß gegeben hat, welche der Entwickelung einer nationalen Poesie im hohen Grade hinderlich waren, wie alles von den Deutschen mit so ersichtlicher Vorliebe gepflegte Uebersetzungs- und Nachahmungswesen. (M.)

Gubitz (Friedrich Wilhelm), geb. 1786 in Leipzig, ward durch Familienverhältnisse genöthigt, dem Studium der Theologie zu entsagen und sich der Holzschneidekunst zu widmen. Unermüdlicher Eifer unterstützte sein Talent in dem gewählten Fach, und erwarb ihm 1805 eine Anstellung als Professor der Form- und Holzschneidekunst in Berlin. Späterhin ward er ordentliches Mitglied der dortigen Akademie der Künste. Die Vertheidigung seiner Kunst und die franz. Gewaltherrschaft machten ihn zum Schriftsteller. Seine Leistungen im dram. Fache verdienten die ihnen gewordene Auszeichnung. Vorzügliches Talent besitzt G. für das Lustspiel. Witz, Ironie, Lebhaftigkeit des Geistes und eine heitere Weltanschauung empfehlen seine Lustspiele, die man in dem 2. Theil seiner Schriften (Berlin 1816) unter dem Titel: Theaterspiele gesammelt findet. Zu nennen sind vorzugsweise: Liebe und Versöhnung oder die Schlacht bei Leipzig (Berlin 1816), die Prinzessin (ebend. 1816), Sappho (ebend. 1816), die Talentprobe (ebend. 1823) u. a. m., zum Theil gedruckt in einzelnen Jahrgängen des Jahrbuchs deutscher Bühnenspiele, wie unter andern die Lustspiele: Allen ist geholfen, die Ehrenschuld, Hans Sachs, das Urtheil u. a. m. (Dg.)

Guelphen-Orden. Gestiftet 1815 von Georg IV. König von England. Er besteht aus 3 Klassen. Ordenskreuz: ein goldenes 8spitziges Kreuz mit goldenen Kugeln; zwischen den 4 Hauptwinkeln goldene Löwen, es hängt an einer Königskrone. Auf dem runden Mittelschilde (beim Militair ist es mit einem Lorbeer, bei dem Civil mit einem Eichenzweige umgeben) ist auf der Vorderseite auf rothem Grunde das hannöversche weiße Roß mit der goldenen Umschrift auf blauem Grunde: nec aspera terrent. Auf der andern Seite ist ein doppeltes C. R. umgeben von der Zahl MDCCCXV auf gel-

dem Grunde. Beim Militair liegen unter der Krone zwei Schwerter kreuzweis. Das Kreuz wird an einem lichtblauen gewässerten breiten Bande über die linke Schulter nach der rechten Seite hin getragen und dabei auf der linken Brust ein silberner Stern mit der Vorderseite des Schildes im Kreuz, dem Kranze und den Schwertern für das Militair. An Gallatagen wird das Kreuz an einer goldenen Kette, in welcher eine Königskrone, ein Löwe und die doppelt verschlungenen Buchstaben G. R. abwechseln, auf der Brust getragen. Die Kommandeurs tragen das Kreuz um den Hals, dabei den Stern auf der Brust, doch ohne Löwen. Die Ritter tragen es im Knopfloche. Die beiden letzteren Klassen haben die Ordenskette nicht. (B. N.)

Günther, 1) (Friedrich), geb. im Hohensteinischen, debutirte 1768, ward Mitglied der Seylerschen Gesellschaft, ging 1778 zu Bondini nach Dresden, 1779 nach Wien, 1783 wieder zu Bondini, 1786 zu Tabor nach Frankfurt a. M., besuchte noch einige Bühnen, zog sich dann vom Theater zurück und privatisirte in Basel bis 1800, wo ihn die theatral. Annalen aus dem Auge verlieren. Er war ein ausgezeichneter Bassist und braver Schausp. im Fache komischer Alten, Pedanten, Juden u. s. w. Sein Bildniß steht vor dem 1. Bande der Bretznerschen Operetten. — 2) (Sophie, geb. Huber), geb. 1754 zu Breslau, Gattin des Vor., sie debutirte 1767 bei der Kochischen Gesellschaft in Leipzig, war dann 6 Jahre in Berlin bei Döbbelin, ging 1773 nach Wien, Fächern, wo Munterkeit vorherrschte, gleich gut, und wurde wo sie 1779 den Vor. heirathete. Sie war in allen trefflich durch ihre schöne Stimme unterstützt. Ein merkwürdiges Aktenstück über ihren Abgang vom berliner Theater ist ein Brief an einen Freund in Hamburg, der ein interessantes Licht über die damals herrschenden Theaterstreitigkeiten bei Döbbelin verbreitet. — 3) (Karl), geb. 1786 zu Dresden; sehr jung noch betrat er die Bühne auf Ruths Kindertheater, wo er sein komisches Talent auf glänzende Weise geltend machte. — 1802 ging er nach Düsseldorf, wo er sich 1803 schon verheirathete und dann an mehreren Bühnen am Rheine spielte. 1814 kam er an das Apollo-Theater in Hamburg, wo jedoch der Erfolg seiner Leistungen ihm bald eine Anstellung am Stadttheater erwarb. 1818 folgte er einem Rufe nach Braunschweig, verließ diese Bühne zwar 1819 wieder, kehrte jedoch 1820 dahin zurück und war deren Mitglied bis zu seinem im September 1840 erfolgten Tode. G. hatte einen sehr ausgebreiteten Wirkungskreis, kurze Zeit nur spielte er am Rheine das Fach der Liebhaber und 2. Bassisten; schon in Hamburg trat er in die Fächer

eines Baßbuffos und Komikers über und erreichte darin, besonders aber im niedrig-komischen Genre, eine seltene Vortrefflichkeit. Seine Stimme war angenehm und kräftig, sein Spiel wahr, lebendig, natürlich und fern von aller Uebertreibung. Parthieen wie der Engländer in Fra Diavolo, Leporello, Dr. Bartholo im Barbier, Glöckner in Zampa, und Rollen wie der Rapid im Schneider und Sohn, Pachter Grauschimmel, Pfeffer, Muckebold in Karl XII., Wallheim in Lenore u. s. w. können nicht leicht einen bessern Darsteller finden. Wie sehr er sich die Liebe und Achtung seiner Collegen, wie des Publikums als Mensch und Künstler erworben, zeigte außer den verschwenderischen Beifallsbezeugungen, die ihm stets zu Theil wurden, die allgemeine und aufrichtige Trauer bei seinem Tode. — 4) (Karl Wilh.), geb. 1809 zu Düsseldorf, Sohn des Vor.; wurde für die Bühne erzogen und betrat dieselbe 1828 zu Magdeburg als Bassist mit dem besten Erfolge; 1830 war er in Cöln, 1831 in Düsseldorf engagirt, ging mit der dortigen Gesellschaft nach London und war dann Mitglied des Immermannschen Theaters in Düsseldorf; hierauf war er 3 Jahre als 1. Bassist am Hoftheater zu Hannover und ist gegenwärtig (October 1840) Opernregisseur und 1. Bassist am Theater zu Riga. — G. besitzt neben einem männlich schönen Aeußern eine kräftige und sonore Baßstimme; sein Spiel ist lebendig und warm, so daß er selbst im Schauspiele mit Erfolg wirkt. — 5) (Caroline Wilhelmine), geb. 1816 in Düsseldorf, Schwester des Vor., wurde ebenfalls für die Bühne erzogen und betrat dieselbe schon als Kind mit vielverheißendem Erfolge; 1833 debutirte sie in Bremen als Page in Figaros Hochzeit und war 1 Jahr bei dieser Bühne engagirt; seit 1834 ist sie beliebtes Mitglied des leipziger Stadttheaters. — Caroline G. ist eine Soubrette, der sich wenige an die Seite stellen können. Ein freundliches gewinnendes Aeußere eine liebliche biegsame und klangvolle Stimme, und ein frisches, lebendiges und naturwahres Spiel machen sie im Lustspiele und in der komischen Oper zu einer stets gern gesehenen Darstellerin. — Der Salon, das feinere Lustspiel, das höhere Conversationsstück ist nicht ihre Sphäre, obschon sie auch in diesem Genre Anerkennungswerthes leistet und nie eine Rolle verdirbt; dagegen entwickelt sie als Zofe, Bäuerin, Page u. s. w. so viel Gewandtheit, Naivität, Laune, Muthwille und Leben, daß ihre Darstellungen stets den heitersten, wohlthätigsten Eindruck hervorbringen; es ist kaum möglich die ungeschminkten Naturlaute ländlicher Einfachheit, stillbürgerlicher Genügsamkeit und Beschränktheit treuer und wahrer wieder zu geben, als es von ihr in Rollen wie die Christel in den Lebensmüden, Rose im Verschwender, Sabine in der

Einfalt vom Lande, Base in Das war ich, Lehnchen im Fest der Handwerker u. v. a. geschieht. (R. B.)

Gueridon (Requis.), ein säulenförmiges Gestell mit Füßen und einer tellerförmigen Platte, auf welches Leuchter mit brennenden Lichtern gestellt werden. Ehedem der Schmuck jeden Salons, ist der G. jetzt nur noch bei Leichenparaden üblich. (B.)

Gürrlich (Joseph Augustin), geb. 1761 zu Münsterberg in Schlesien, erhielt schon auf der Jesuitenschule zu Breslau Unterricht in der Musik, studierte dann Theologie und wurde Lehrer und Organist. 1790 wurde G. als Kammermusiker nach Berlin berufen, wo er 1811 Musikdirector am Theater ward. Jetzt trat er auch als dram. Komponist auf und zwar zuerst mit den Balleten der Opernschneider und die Rückkehr, dann auch mit der Oper Hans Max Gießbrecht von der Humpenburg, die sehr beifällig aufgenommen wurden; jetzt folgten bald nacheinander noch 12 Ballete und 2 Opern, die alle gleiches Glück machten; er war mit einer neuen Oper Alfred beschäftigt, als er 1807 starb. — G.s Musik zeichnet sich durch Reichthum an Phantasie und lieblichen Melodien aus, sie war sehr fleißig gearbeitet und zeigte große Kenntnisse; es ist eine Ungerechtigkeit, daß diese Arbeiten so bald nach dem Tode ihres Schöpfers verschwanden, der außerdem ein durchaus braver und bescheidener Mann war. (3.)

Gürtel (Gard.). Ein Band zum Zusammenhalten der Kleider, oder auch zum Schmuck, welches entweder um den Leib, oder um einen Theil desselben (Arm-, Knie-, Bein-G.) getragen wird. Schon die Hebräer und nach ihnen alle Morgenländer trugen den G., bei den Frauen besonders reich verziert, um die weiten Oberkleider, die sonst im Gehen hinderten; die Männer gürteten die Lenden (was daher auch hieß: sich zur Reise bereiten), die Priester dagegen die Brust und die Enden des G.s hingen bis auf die Füße hinab; Schwert, Dolch und Börse hingen ebenfalls am G. — Die Griechen und Römer gürteten Chiton und Tunika — die Toga nicht — und zwar die Männer über den Hüften, die Frauen unter dem Busen. Im Mittelalter war der G. beim Manne zum Tragen der Waffen bestimmt, bei den Frauen aber nur zum Schmucke. Auch heute noch ist der G. ein nothwendiges Stück mancher Nationaltracht; nur in Europa ist er als Kleidungsstück der Männer meist verdrängt, dagegen als Schmuck der Frauen noch allgemein. Stoff und Form des G.s sind zu verschieden nach den Launen der Mode, um etwas darüber sagen zu können. — Auch bedeutungsvoll war der G. in frühern Zeiten; man gab der Venus z. B. einen G. in dem aller Liebreiz und alle zauberische Kraft

enthalten war, womit sie sich den Menschen dienstbar macht; bei den Hebräern war das Ueberreichen des G.s ein Zeichen des höchsten Vertrauens; den Frauen den G. lösen hieß mit der höchsten Gunst von ihnen beschenkt werden, oder dieselbe rauben u. s. w. (B.)

Gürtelkette (Gard.), eine metallne Kette, welche die Frauen sonst statt des Gürtels trugen, um Schlüssel, Tasche u. s. w. daran zu hängen.

Güstrow (Theaterstat.). Kreishauptstadt des wendenschen Kreises im Großherzogthum Mecklenburg-Schwerin mit 8000 Einw. — G. hat sehr frühe die dram. Kunst gepflegt, denn eine Schulordnung von 1553 zeigt, daß alle halbe Jahre eine Schulcomödie aufgeführt wurde, welches bis zum 30jähr. Kriege fortdauerte. 1668 war auch schon ein Director Paul hier und 1670 findet sich das 1. eigentliche Liebhaber Theater in G., welches Conzerte und Hirtenspiele gab. 2 Gesellschaften die Carlische und nordische erscheinen wechselnd bis zum Anfang des 18. Jahrh.s. 1752 kam die Schönemann'sche Gesellschaft, nach deren Untergange 1769 die Constantinische Operngesellschaft nach G., der 1773 die Barzantische folgte. 1776 und 78 die Ilgenersche. 1778 ward das Komödienhaus, in einem Hinterhause in der Holzenstraße gelegen, ausgebessert; eingerichtet wurde dasselbe schon um 1700 für das Liebhabertheater und zwar so einfach wie möglich. 1780, 81 und 82 führten junge Leute Schauspiele auf, öffentliches Theater war seit 1779 nicht gewesen. 1786 und 87 hielt sich die Directorin Koppi in G. auf. Der Schauplatz war im Schützenhause. 1788 spielten Hostovsky und Feeder auf dem Rathhause. 1790 und 92 kam die Schwerinsche Gesellschaft, 1796 die Kühlersche, 1800 die Hansing und Lösch'sche. Zu Ende des vor. Jahrh.s existirte auch ein Liebhabertheater, 1802, 4 und 5 war wieder die Schweriner Gesellschaft in G., 1809 kam Director Reitzenstein, 1812 und 13 Director Breede nach G., 1814 besuchte Arresto, 1815 Krausnick und Ruhland, 1816 die Familie Feltheim G. 1818, 20 und 22 kam die Schwerinsche Gesellschaft wieder. 1825—34 war Director Krampe, 1835 die Rostocker Gesellschaft unter Director Bethmann in G. Die letztere besucht auch heute noch G., doch dauert ihr Aufenthalt nur wenige Wochen. Gespielt wird wöchentlich 3—4 Mal, die Eintrittspreise sind sehr gering; für Opern ist kein Orchester vorhanden, gegeben werden sie aber doch. (R. B.)

Guglielmi (Pietro), geb. zu Massa di Carrara 1737, den 1. Unterricht erhielt er von seinem Vater und wurde dann in Neapel am Conservatorio di Loretto ausge-

bildet. Von 1765 an componirte er für die ital. Theater komische und heroische Opern mit so vielem Glück, daß er nach Wien, Madrid und London berufen ward, von wo er 1787 nach Neapel zurückkehrte. Hier begann er mit Paisiello, welcher ihn beleidigt hatte, einen künstler. Wettlauf, aus dem er stets als Sieger hervorging. 1798 wurde er als Kapellmeister von St. Peter nach Rom berufen, wo er sich auch in der Kirchenmusik großen Ruhm erwarb. Er starb 1804. G. hat über 200 Opern componirt, deren lieblicher Gesang, klare und volltönende Harmonie und Originalität das größte Lob verdienen. (Thg.)

Guhr (Karl Wilh. Ferdinand), geb. 1787 in Mililsch in Schlesien; den 1. musik. Unterricht erhielt er von seinem Vater, seine 1. Uebung hatte er auf den Tanzböden; nach genossener fernerer Ausbildung durch den Kapellmeister Schnabel in Breslau und den Abbé Vogler, ging G. 1807 als Kammermusiker nach Würzburg und von dort bald nachher als Musikdirector ans Theater zu Nürnberg. Hier componirte er die Oper Feodora und Deodata, die viel Glück machte, und verheirathete sich mit der Sängerin Louise Epp. 1813 ging G. nach Wiesbaden, und von dort nach Kassel, wo er die Direction des Theaters übernahm; hier componirte er den Text von Spontinis Vestalin, und diese Oper machte ebenfalls Glück; 1814 legte er die Theaterdirection nieder und blieb blos Musikdirector, setzte auch 1819 wieder eine selbst componirte Oper: König Siegmar in Scene; 1821 ging G. als Kapellmeister nach Frankfurt a. M., wo er seit 1830 Mitglied der Direction war, von 1837—39 dieselbe fast allein führte, seit 1839 sie aber wieder mit Meck und Weidner theilt. G. ist in seinen Compositionen besonders wegen der Correctheit des Satzes, der Wahrheit des dram. Ausdruckes und der meisterhaften Instrumentirung anerkennungswerth; als praktischer Dirigent können sich wenig deutsche Musiker mit ihm messen. (3.)

Guidi (Alessandro), geb. 1650 zu Pavia, ging im 16. Jahre nach Parma und 1683 nach Rom, wo die Königin Christine von Schweden ihn an ihren Hof zog und gemeinschaftlich mit ihm an einigen Gedichten, besonders an dem Schäferspiel Endymion arbeitete, das nach ihrem Plan verfaßt wurde. Eine Vereinigung des Pastoralen mit dem Heroischen und Pathetischen wie hier hatte man bisher nicht gekannt und unter den Schäferspielen, die nach Tasso's Amint und Guarini's Pastor fido sich auszeichneten, steht G.s Endymion oben an. Die Diction ist lebhaft und voll Würde, das Metrum frei mit untermischten Reimen. Anmuthige Canzonetten, dem Chor in der griech. Tragödie analog, unterbrechen das Gespräch. Eine gewisse Einförmigkeit entsteht

dadurch daß, nur Endymion, Diana und Amor auftreten; die sententiöse und feierliche Sprache hat diesen Fehler ersetzen sollen. G.s Dichtungen, mehrfach gesammelt (Verona 1726, Venedig 1751, Pisa 1821) enthalten noch ein anderes Schäferspiel Daphne und ein Festspiel zur Feier des Empfanges der engl. Gesandtschaft an Christinens Hof. In diesem Festspiel, Academia per musica betitelt, treten unter andern die Themse, London und die Fama auf. G. starb 1712 zu Stockholm. (Dg.)

Guido (Aretinus oder G. von Arezzo), der so oft genannte Reformator der Musik, lebte als Benedictinermönch im 11. Jahrh. zu Arezzo; er ist der Erfinder der Linien, zwischen denen die Noten stehen, der Notenschlüssel, der jetzt wieder abgeschafften Benennungen ut, re, mi, fa, sol, la, des Monochords und hat durch seine Schriften so wesentlich auf die Musik eingewirkt, daß sich die Entwickelung derselben mehrere Jahrh. einzig an ihn lehnte und er gewissermaßen als Grundpfeiler der modernen Musik betrachtet werden kann. (3.)

Guillot Gorju, s. Masken.

Guimard (Dlle.), geb. 1742 zu Paris; wurde schon 1756 als Tänzerin am Théâtre français bewundert, wo sie Dlle. Allard ersetzte. Sie war eine der Ersten, die es auf der franz. Bühne versuchte, eine Kleidung zu wählen, die ihren plastischen Bewegungen entsprach und ihre Anmuth im vollsten Glanze erscheinen ließ. Nie begegnete sie Schwierigkeiten im Tanze, durch liebliche und edle Einfachheit riß sie ihre Zuschauer zur Bewundrung hin. Später Gattin des Violinisten Despreaux, verließ sie die Bühne. (H...t.)

Guirlande (Gard. und Requis.). Gewinde von Blättern, Blumen u. dergl., die zum Schmucke der Zimmer, zur Besetzung der Kleider und zur Verzierung von Gruppirungen u. s. w. angewendet werden. Vergl. Bordirung und Festons.

Gutzkow (Karl), geb. zu Berlin 1811, gegenwärtig Herausgeber der Zeitschrift: der Telegraph für Deutschland in Hamburg, ein renomirter, sehr fleißiger, scharfsinniger und vielseitiger, aber auch ziemlich inconsequenter Schriftsteller und Polyhistor, der eine Zeitlang das Glück oder Unglück hatte, auf Grund einer gegen das altchristliche Dogma gerichteten Schrift im Gefängniß zu büßen und dem sogenannten jungen Deutschland, welchem eine zu starke politische Phantasie im Fiebertraume die Entstehung gegeben, zugezählt zu werden. Es ist hier der Ort nicht, auf seine literarischen Verdienste und Mängel näher einzugehen, wir können nur sein Verhältniß zur deutschen Schaubühne im Auge haben, und dies ist sowohl ein kritisch raisonnirendes, als ein erzeu-

gendes. Als G., vom Strome der Zeit erfaßt, seinen politischen, socialen und religiösen Tendenzen nachhing, bekümmerte er sich wenig um die deutsche Schaubühne; er sah fast mit Verachtung auf die Intendanzen, Directoren, Regisseure herab, oder er sprach es wenigstens offen aus, daß der ganze Bau im Verfall sei. Damals gehörte er zu denjenigen, welche behaupteten, daß Alles aufgeführt werden könne, oder sogar müsse. Als ein gewandter Taktiker kehrte er später, da er mit den Bühnen in ein innigeres Verhältniß bereits getreten war oder treten wollte, die Schneide seines kritischen Messers gegen die Dichter, statt gegen die Regisseure und Directoren, und während er früher von diesen verlangt hatte, daß sie selbst das Ungeheuerlichste, was ein Dichter produzire, zur Aufführung bringen müßten, verlangte er nun von den Dichtern, daß sie sich in die Schule und unter die Gewalt der Regisseure begeben, „daß sie unter Schausp.n leben müßten" u. s. w. und diesem Standpunkte gemäß richtete er von da an seine Kritik über Dichter und Dichtwerke ein. Es kann Jemand seine Meinung im Laufe der Zeit ändern, nur hat dieser offenbare Umschlag in's Gegentheil, dieser Umsturz des Prinzips, bei G. etwas Auffallendes; aber G. ist reich an solchen glücklichen Wendungen und Wandlungen, je nachdem sich die Umstände und seine Stellung innerhalb ihrer wenden und wandeln. Anerkennenswerth aber ist die Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit, womit sie G. an den Tag legt, Eigenschaften, die ihm überhaupt eigenthümlich sind und nur scheinbar mit jener Wandelbarkeit seiner Ansichten im Widerspruche stehen. Gegenwärtig scheint G. das fur Hamburg sein oder werden zu wollen, was Lessing und in abgedämpfterer Potenz später Zimmermann (s. d.) gewesen sind — Hamburgs dramaturgischer Dictator. G.'s Telegraph beschäftigt sich hauptsächlich mit Theaterinteressen und legt manche feine und treffende Ansichten zu Tage, an denen es G. auf keinem Gebiete und in keiner Richtung fehlt. — Unter seinen dram. Arbeiten gehört sein: Nero (Stuttgart und Tübingen 1835) noch der frühern Tendenzperiode G.s an und ist leicht sein genialstes ur.d überraschendstes Produkt, in welchem die persiflirenden Partieen vorzüglich gelungen sind; die dram. Form ist im Nero nur ein Ergebniß der bloßen Beliebigkeit und, dem Stoffe und der Tendenz gemäß, sehr frei und willkührlich gehandhabt. Strenger gehalten und mehr Drama ist sein: Saul (Hamburg 1839), worin die Tendenz Versteckens spielt, obgleich sie vorhanden ist; manche gute Gedanken und besonders einzelne treffliche Monologe entschädigen nicht für den Mangel an eigentlicher poetischer Blutwärme; Saul ist eine in dram. Krystallformen zusammengeschlossene eiskalte Reflexion, womit der ziemlich leblose und

eintönige Jambus im Einklange steht. Ein eigentliches Bühnenstück lieferte G. in seinem Richard Savage, welcher in großer Eilfertigkeit die Runde über fast alle deutsche Bühnen machte, ohne sich irgendwo auf die Dauer zu halten. Die Sprache ist eigentlich nicht dram., sondern journalistisch, wie G. seinen Telegraphen schreibt, spitzig, pikant, geistreich, kritisch besonnen, allerdings geeignet, die Schausp. ihrer hohlen Declamation zu entwöhnen, obgleich wir sie nicht als Norm und zur Nachahmung empfehlen möchten. An treffenden Gedanken ist das Stuck fast allzureich, um in jedem Momente wirksam zu sein. Gegen die Charakteristik und die Organisation des Drama ließe sich viel einwenden; schon daß G. für spätere Aufführungen am Schlusse eine so bedeutende Aenderung vornehmen konnte, welche das Drama geradezu auf den Kopf stellt, zeugt für einen geheimen krankhaften Strukturfehler, der gar nicht auszumerzen ist troß aller ärztlichen Versuche. G. würde an dem Stücke, wäre er nicht der Verfasser, viel zu tadeln haben, besonders den sentimental schwächlichen Savage selbst, der in seiner Sterbescene an Holteis unglücklichen Dichter Heinrich in Lorbeerbaum und Bettelstab erinnert, dann den verbrauchten Aufputz, die Theaterloge, den Kerker, die unnütze und langweilige Maskerade u. dergl. Ein 2. bürgerliches Drama lieferte G. in seinem: Werner, welches sich schwieriger Bahn brach und auf den Bühnen wo es gegeben wurde, noch schneller verschwand als Richard Savage. Es ist ein Familienstuck mit allem Iffland'schen Apparat von Präsidenten, Räthen, Canzlisten und der Polizei als **Deus ex machina.** Der 2. Titel: Herz und Welt deutet die Tendenz an, die G. verfolgen wollte, die er aber keineswegs ausgeführt hat. Denn der Held des Stückes kämpft nur mit seiner eigenen Haltlosigkeit, Blasirtheit und Willens= und Handlungs=Unfähigkeit, sein einziger Charakter ist eine bodenlose Charakterlosigkeit. Auch bei diesem Stücke kehrte G. die eigentliche Pointe geradezu um, als es bereits auf mehreren Buhnen gegeben war. Die Sprache dagegen ist eben so schön, aber weniger pretentiös als im Savage. — Ein neues Drama: Patkul hat G. vollendet, welches jedoch noch nicht zur Aufführung gelangte. **(F. K.)**

Gymnase dramatique (**Théâtre de**), ein Theater 2. Ranges in Paris, s. d.

Gymnastik. Die Kunst, dem menschlichen Körper durch anstrengende Uebungen Gewandtheit, Kraft und Gesundheit zu geben und zu erhalten. Bei den Alten theilte man die G. in die kriegerische, die zum Kriege tüchtig machende Uebungen zum Zwecke hatte, die medicinische, die Erhaltung der Gesundheit bezweckte, und die athletische,

zur Bildung der Athleten (s. d.) bestimmt. Die vorzüglichsten Uebungen der G. sind: 1) Heben, Tragen und Ziehen; 2) Gehen und Stehen; 3) Laufen; 4) Springen; 5) Ringen; 6) Werfen; 7) Klettern; 8) Balanciren des eigenen Körpers und anderer Gegenstände; 9) Tanzen; 10) Schwimmen; 11) Reiten; 12) Uebung der Sprachorgane und der übrigen einzelnen Sinne. Welch einen günstigen Einfluß diese Uebung aller Kräfte auf die körperliche und geistige Entwickelung des Menschen habe, das bedarf keiner weitern Erörterung. Bei den Alten schon war diese Ausbildung ein höchst wesentlicher Theil der Erziehung, und in Griechenland legte der Staat prächtige Gebäude (Gymnasien) dafür an; Rom folgte darin, jedoch erst spät, unter Nero; im Mittelalter erheischten die Turniere und die Vorbereitungen zu denselben gymnastische Uebungen. Nur in der allgemeinen Versumpfung des 17. und 18. Jahrh.s wurde sie fast vergessen. Basedow, Salzmann und Gutsmuths brachten sie in Deutschland wieder in Anregung und Jahn brachte sie unter dem Namen der Turnkunst wieder in Aufnahme. Er lehrte sie von 1810 an öffentlich und bildete dem Vaterlande manchen tüchtigen Krieger. Bis 1817—18 blühte alsdann die G. in ganz Deutschland; aber Furcht vor dem mit dem starken Körper verbundenen starken Geiste und ein schlechtes Gewissen veranlaßte die Regierungen, sie zu unterdrucken. Gegenwärtig taucht die G. zwar einzeln wieder auf und wird wenigstens geduldet; aber sie wird noch viel zu wenig als ein unerläßlich nothwendiger Theil der Erziehung betrachtet und besonders die weibliche Jugend ist noch ganz davon ausgeschlossen, obschon sie ihr eben so nothwendig und nützlich ist, als der männlichen. (R. B.)

Gyrowetz (Adalbert), geb. zu Budweis 1763, erhielt den 1. musik. Unterricht von seinem Vater, der Chordirector war, und besuchte später die Universität Prag; wandte sich jedoch von der Rechtswissenschaft ab und ging nach Neapel, wo er unter Sala den Contrapunkt studirte, besuchte dann Frankreich und England und wurde 1804 Kapellmeister am Hofoperntheater zu Wien, wo er später pensionirt wurde. — G. schrieb über 30 Opern und Singspiele, von denen mehrere, wie: der Samtrock, die Junggesellenwirthschaft, die Pagen des Herzogs von Vendome, das Gespenst, das Ständchen u. s. w. noch heute gern gesehen werden. — In seinen Kompositionen erinnert G. sehr lebhaft an Weigl, seine Melodien sind zart gedacht, tief gefühlt und trefflich behandelt; haben aber auch eine gewisse Kürze und Abgebrochenheit, die wenigstens im Anfange sehr auffällt; sein Styl ist fließend und leicht und seine musik. Gedanken sind äußerst gefällig. — Er selbst

war ein sehr rüstiger, immer munterer und humoristischer, gegen Jedermann wohlwollender Mann, ein ächter Repräsentant der wiener Bonhomie. (3.)

H.

H, 1) der 8. Buchstabe im Alphabet; seine Aussprache s. Aussprache der Buchstaben. — 2) (Mus.), die 7. Stufe der diatonischen, oder die 12. der diatonisch-chromatischen Tonleiter. In der alten Solmisation hieß der Ton b mi.

Haag (eigentlich Grafenhaag, Theaterstat.). Haupt- und seit der belgischen Revolution einzige Residenzstadt des Königreichs Holland, eine schöne regelmäßig gebaute Stadt mit 60,000 Einw. H. hat ein schönes, im Aeußern einfaches, im Innern aber prächtig und höchst zweckmäßig eingerichtetes Theater, welches auf dem schönsten Platze der Stadt gelegen ist; es faßt in Parterre, 3 Reihen Logen und 1 Gallerie 12—1500 Personen. In diesem Schauspielhause spielen wechselnd eine franz. Opern- und eine holländische Schausp.-Gesellschaft. Beide heißen königlich, sind es indessen nicht eigentlich, da ein jedes Risico tragender Unternehmer an der Spitze steht, der vom Hofe nur einen bestimmten Zuschuß erhält. Die franz. Gesellschaft unter Miro's Direction ist die begünstigste; sie erhält jährlich 20,000 holl. Gulden Zuschuß und hat außerdem die treffliche Kapelle frei; sie giebt franz. Opern und Vaudevilles und die ersten Künstler von Paris weilen oft als Gäste in ihrer Mitte; sie spielt Montags, Donnerstags und Sonnabends. Die holl. Gesellschaft erhält nur 12000 Gulden Zuschuß und steht unter der Direction der mit Recht berühmten Schausp. Hondt en Bingley; sie giebt nur Schauspiele (Trauer- und Lustspiele) und zwar meistens Uebersetzungen; sie spielt Sonntags, Dienstags und Freitags. Der Mittwoch bleibt für besondere Vorstellungen, wie z. B. die erste Darstellung einer neuen Oper, Conzerte u. dergl. frei. Die Eintrittspreise sind mäßig und das Publikum ist leicht befriedigt; der Theaterbesuch ist selbst im Sommer durch das nahe liegende Seebad Schevelingen auffallend zahlreich. Beide Gesellschaften geben auch abwechselnd Vorstellungen in Rotterdam. (R. B.)

Haak (Dietrich), von 1694 — 1708 berühmter Harlequin bei der Truppe des Prinzipals Elendsohn (s. d.).

Er heirathete mit der Wittwe seines Prinzipals auch das polnische und sächsische Privilegium und führte das Geschäft fort. Den Regulus von Pradon nach Bressand's Uebersetzung gab er zuerst in Deutschland. Er war von Profession eigentlich Barbier und starb in seinen besten Jahren. (L.)

Haar. Der Kopf, als der edelste und charakteristische Theil des menschlichen Körpers, wurde zu allen Zeiten und bei allen Völkern mit besonderer Sorgfalt geschmückt und seine schönste und natürlichste Zierde, das H., mit mehr oder weniger Kunst und Geschmack geordnet und gepflegt. Gesundheitsrücksichten und Nothwendigkeit führten zunächst dahin, der Verwilderung und Verfilzung des ganz ungepflegten H.s entgegen zu arbeiten und dasselbe zuerst mit den Fingern, dann mit dem ihnen ähnlichen Kamme zu glätten und zu ordnen; das Bedürfniß, sich gegen die Unbequemlichkeit des langherabhängenden H.s zu schützen, lehrte dasselbe zusammen binden oder flechten, oder auch verschneiden und von diesen einfachen Verrichtungen fand die Eitelkeit leicht den Weg zu den mannigfaltigsten Anordnungen und Verzierungen des H.s. Ebenso natürlich entstand der Wunsch, den schönen H.-Wuchs durch künstliche Mittel zu befördern und zu ersetzen, wo die Natur ihn versagt hatte, da das H. als symbolisches Zeichen der Kraft und Männlichkeit galt, wie dies die Geschichte Absalons und Simsons lehrt, und bei den Alten demnach hohen Werth hatte. So finden wir bei den Hebräern das Wort: Kahlkopf als arge Beschimpfung anerkannt (2. B. der Kön. 2, 23) und Gott selbst droht in seinem Zorne, den Frevler kahl werden zu lassen (Jes. 3, 17. 24). Moses befaßt sich mit der Cultur des H.s und verbietet, dasselbe rund abzuscheeren (3. B. Mosis 19., 27), die Frauen aber flechten das H., wickeln es auf goldene Nadeln und schmücken es mit edeln Steinen (Jes. 3, 22). Von der Salbung des H.s mit wohlriechenden Oehlen erzählt die heil. Schrift sehr viel und der Geschichtschreiber Josephus berichtet, daß die Leibwache Salomons das H. mit Goldstaub gepudert habe, was auch später von den Römerinnen geschah. Die Carthager hielten viel auf langes und schönes H. und wo die Natur dasselbe nicht gegeben, wurde es durch falsches ersetzt. Gleiches geschah bald nachher in Griechenland. Hier wurde bei den Männern das H. kurz und zierlich abgeschnitten, die Frauen dagegen trugen es in Flechten und Locken, salbten und schmückten es mit mancherlei Gegenständen; nur die Spartanerinnen, denen die Eitelkeit untersagt war, wanden das H. in einen glatten Knoten am Hinterhaupte zusammen; in Sparta trugen auch die Männer das H. lang und flatternd. In Aegypten hatte man schon vorher die Kunst erfunden, das H. zu färben, und auch diese wanderte

nach Griechenland. In Athen finden wir zuerst H.=Kräusler als ein besonderes Gewerbe. Alle diese Erfindungen wanderten nach Rom hinüber und wurden dort weiter ausgebildet. Männer und Frauen wandten gleiche Sorgfalt auf das H. und wir finden daselbst die größte Kunstfertigkeit in der Anordnung desselben. Die Männer ließen sich künstliche Locken machen, die von kostbarem Oehle dufteten, und Nero's Haupt z. B. ist mit einem terrassenförmigen Lockenbau umgeben; die Frauen aber trugen es vorne glatt gescheitelt, hinten in einen Knoten verschlungen, der wieder nach dem Vorderkopfe gerichtet wurde, oder auch geflochten und in 2 Hälften getheilt, die durch Kreuztheilchen mit einander verbunden waren, nach Art der heutigen sogenannten russischen Flechte. Später trugen die Römerinnen Lockenreihen rings um das Haupt, die etagenförmig geordnet waren, oder Zöpfe, die schneckenartig aufgewunden wurden und zu denen falsches H. unumgänglich nothwendig war. Schmuck aller Art, Diademe, Steine, Perlen, Blumen rc. war dabei üblich und das Färben des H.s wurde allgemein; besonders war die blonde und rothe H.=Farbe der Germanen sehr beliebt. Das abgeschnittene H. deutete bei den Römern Trauer an, auch wurde bei ihnen, wie früher schon bei den Aegyptern und Griechen, das H. oft als Opfer dargebracht. Bei den germanischen Stämmen war langes H. allgemein üblich und der Mangel desselben galt als Schimpf, weshalb die Sklaven nur kurzes tragen durften; aber man pflegte das H. nur einfach glatt zu ordnen und die natürlich blonde Farbe desselben bis in's Hochrothe zu steigern. Bei den Galliern trugen nur die Könige langes H., die Celten und Franken hingegen allgemein; es wurde im Nacken in einen Knoten zusammen gewunden, oder nach dem Vorderhaupt zurückgeschlagen und galt als ein Zeichen der Freiheit und Männlichkeit. Die Frauen dieser Völker ließen ihre blonden Locken in natürlicher Fülle herabwallen, oder schlangen sie höchstens in Flechten. Die christliche Kirche eiferte gleich nach ihrer Erstarkung gegen den übertriebenen H.=Putz und man kehrte nun allgemein zur größern Einfachheit zurück. Die Römer fügten sich der Sitte ihrer Besieger und in Frankreich trug im 5. und 6. Jahrh. nur der Adel noch langes H., alle übrigen stutzten es ganz kurz und die Frauen, die es zwar wachsen ließen, bedeckten es mit Mützen u. dergl. Die Eitelkeit Franz I., der eine Narbe am Kopfe gern zeigen wollte, schaffte in Frankreich das lange H. gänzlich ab und erst unter Ludwig XIII. wurde es wieder Mode und gewann eine Ausdehnung, daß das eigene H. nicht genügen konnte und demzufolge die Perrücken (s. d.) erfunden wurden. Im 15. Jahrh. wurde das H. bei den Männern am Vorderhaupte

fast allgemein kurz getragen, am Hinterhaupte dagegen wachsen und schlicht herabhängen lassen; im 16. Jahrh. verschwand auch das lange H. am Hinterkopfe allmählig (am längsten erhielt es sich in Deutschland). Die Frauen trugen während dieser ganzen Zeit zwar langes H., aber es wurde wenig Kunst darauf verwendet und entweder machten wenige Löckchen oder Flechten den ganzen Schmuck aus, oder man bedeckte es mit Hauben und Barrets. Ludwig XIV. führte den H.-Bau seines Vorgängers fort und von nun an trat eine allgemeine Revolution in ganz Europa ein. Man thürmte das H. dergestalt auf, ordnete es in einen solchen Wust von Locken, Knoten, Buckeln u. dergl., daß das eigene H. bei Weitem nicht mehr ausreichte, die Perrücken allgemein wurden und man sogar steife Kissen auf den Kopf befestigte, um die nöthige Thurmhöhe der Frisur erreichen zu können. Zu gleicher Zeit wurde der Puder allgemein. Die Damen trugen zwar keine Perrücken, aber ihre H.-Gebäude waren nicht weniger ungeheuer und so mühsam, daß der Vorabend eines Festes zum Aufbauen der Frisur angewendet werden, die Frisirte aber die Nacht im Lehnstuhle zubringen mußte. Die franz. Revolution stürzte auch die Tyrannei des Friseurs, mit den alten Staatsformen fielen auch die Perrücken und die Männer trugen bald allgemein kurzes H., wie noch heute in ganz Europa. Die Frauen suchten eine Zeitlang den H.-Putz der Römerinnen wieder hervor, und umgaben dann die Stirne mit kleinen Löckchen, während das übrige H. im Nacken zusammen geschlagen wurde, oder im Chignon herabhing. Kurze Zeit nur trugen auch die Frauen kurz verschnittenes H. à la Titus, bald aber verlängerten sich die im Nacken herabwallenden Locken à l'enfant und das lange H. trat wieder in seine Rechte. Es wurde wieder aufgebunden, in möglichst breite Flechten gebracht, die kranzartig auf dem Kopfe lagen und ein wahrer Lockenwald prangte an beiden Seiten an den Schläfen. Riesige Kämme von zierlicher Arbeit ragten darüber empor und Diademe, Perlen, Blumen u. s. w. gruppirten sich dazwischen. Die sogenannten Apolloschleifen sowohl als der nochmalige Versuch, den griechischen H.-Putz wieder einzuführen, bildeten den Uebergang zu der heutigen Frisur, die keinen bestimmten Charakter, keine allgemeinen Formen hat, sondern zu einer größern Einfachheit zurück gekehrt ist und nur den guten Geschmack und die nothwendige Berücksichtigung der Gesichtsbildung als Leiter beachtet. — Bei den außereuropäischen Völkern war und ist der H.-Putz weit stabiler; auf der untersten Culturstufe suchen sich die Männer meist durch ein mähnenartiges Herabwallen des langen H.s ein furchtbares Ansehen zu geben, die Frauen dagegen tragen das H. häufig kurz, oder auch

geflochten, oder in eine Wulst zusammen gerollt. Die Araberinnen theilen das H. in unzählige kleine Flechten, die sie mit Goldfäden, Perlenschnüren, Bändern u. s. w. durchziehen und dann einen leichten Turban darauf setzen; die Araber tragen es kurz. Die Chinesen und Japanesen lassen das H. bis auf einen kleinen Büschel am Wirbel abscheeren, ihre Frauen kämmen es von allen Seiten in die Mitte des Kopfes zusammen und schmücken den zierlich geordneten Büschel mit Blumen. Die Muselmänner und Perser scheeren sich das Haupt zum Theil, ihre Frauen ordnen das in lange Flechten, die sie durch seidene von gleicher Farbe verlängern. Die Neugriechen tragen kurzes H., die Frauen flechten dasselbe, lassen lange H.-Büschel an den Seiten statt der Locken herabfallen und befestigen auf das Ganze einen Schleier, oder ein kleines Mützchen; dabei färben sich die verheiratheten das H. ganz schwarz, die unverheiratheten mahagonibraun und verwenden auf diese Färbung und auf die Pflege des H.s große Sorgfalt &c. Die mannigfachen und wechselnden Anordnungen des H.s haben eine Menge Mittel und Systeme zu seiner Pflege, Erhaltung und Verschönerung hervorgerufen, die meist unbewährt und trügerisch sind. Die zweckmäßigste Behandlung desselben ist tägliches Kämmen, Bürsten und der m ä ß i g e Gebrauch von Oehl oder Pomade. Zur Stärkung des H.wuchses und zur Verhütung des Ausfallens ist das Waschen mit Kornbranntwein jeden Morgen ein einfaches und treffliches Mittel; das Waschen mit kaltem Wasser dagegen ist höchst schädlich, macht das H. spröde und vor der Zeit grau. Das Färben des H.s ist fast immer schädlich und muß mit höchster Vorsicht von durchaus Sachkundigen vorgenommen werden; eben so das tägliche Brennen, wodurch das H. austrocknet und abstirbt; wo es, wie beim Schausp. nicht zu vermeiden ist, hilft ein öfteres Abschneiden der äußersten Spitzen. (R. B.)

Haarbeutel (Gard.), s. Perrücken.

Habitué (Theaterwes.) nennt man in Paris die regelmäßigen Besucher der Theater, welche besonders im Théâtre français meist aus alten Männern bestehen, die noch von der früheren Glanzperiode dieser Bühne zehren. Ihr Platz ist vorzugsweise das Orchester oder die 1. Bänke des Parterres auf beiden Seiten. Strenge Richter alles Neuen und enthusiastische Bewunderer des Vergangenen, spenden sie selten Beifall und geben noch seltener Zeichen des Mißfallens; aber ein Kopfschütteln von ihnen ist den ersten Schausp.n oft unangenehmer als der lärmende Tadel des Publikums. Gehen sie gar hinaus, so steht es schlimm um den Erfolg. Einige dieser H. haben durch längjährigen Besuch des Theaters stillschweigend das Recht erhalten, in den Zwischenakten auch auf der Bühne zu erscheinen, und stehen mit den meisten

der älteren Schausp. in freundschaftlicher Verbindung. Früher war das Café Procope der Sammelplatz dieser H. (L. S.)

Hades, s. Pluto.

Hähnel (Amalie), geb. 1807 zu Wien, wo sie ihre musik. Bildung erhielt und 1825 als Conzertsängerin und 1829 als Rosine im Barbier mit glänzendem Erfolge debutirte. 1830 nahm sie, nach einem Gastspiel auf mehreren österreich. Bühnen, Engagement beim königstädter Theater in Berlin, in dem sie sich noch befindet. Amalie H. verbindet mit einer schönen Gestalt und vieler Gewandtheit eine tüchtige musik. Bildung und eine Altstimme von dem seltensten Umfange. Reine Intonation, große Kehlenfertigkeit und ein inniges tiefes Gefühl im Vortrage machen sie zur dram. Sängerin besonders geeignet. (3.)

Hämon (Myth.), s. Antigone.

Händeklatschen (Techn.), s. Applaus.

Händel (Georg Fried.), geb. 1684 zu Halle, war ursprünglich zum Juristen bestimmt und nur mit der größten Mühe ließ der Vater sich bereden, den Knaben der Musik, der er leidenschaftlich anhing, zu widmen; endlich übergab er ihn dem Domorganisten Zachau, wo H. bis 1698 studirte; dann ging er nach Berlin und von dort nach Hamburg, wo er 1705 mit der Oper: Almire als Komponist debutirte, deren Erfolg auch die kühnsten Erwartungen übertraf; ihr folgten bald die Opern: Nero, Florinde und Daphne mit gleichem Erfolge. 1708 ging H. nach Italien, wo gleiche Anerkennung seiner wartete; die Opern: Rodrigo 1709 in Florenz und Agrippina 1710 in Venedig erregten einen Beifallssturm, wie er bis dahin unbekannt war; aber sie erregten auch den Widerstand der Ausführenden, die diese Musik nicht begreifen konnten. 1710 kehrte er nach Deutschland zurück, wurde Kapellmeister in Hannover, besuchte bald nachher England, wohin der Ruf ihm vorangeeilt und feierte in London mit der Oper Rinaldo einen glänzenden Triumph. 1712 nahm er seinen beständigen Wohnsitz in London und in rascher Folge erschienen hier die Opern: Theseus, Pastor fido und Amadis von Gallien. 1720 wurde er Director der Oper und gewann bald ein Personal für dieselbe, wie es London sowohl hinsichtlich der einzelnen Talente, als besonders des unübertrefflichen Ensemble noch nicht besessen hatte; auch erschienen seine Opern: der Rhadamist und Mucius Scävola, mit denen er seine sämmtlichen Nebenbuhler aus dem Felde schlug. Bis 1729 war er nun unumschränkter Beherrscher der Musik in London und lieferte selbst noch 13 Opern, die alle mit gleichem Enthusiasmus aufgenommen wurden. Streitigkeiten mit den Sängerinnen, deren Parthei der Adel nahm, veranlaßten H.

von der Akademie zurück zu treten; er gewann eine neue Gesellschaft für das Haimarket-Theater, stellte sich an die Spitze und wurde der gefährliche Rival der k. Akademie, der er bis 1740 noch 14 neue Opern entgegenstellte. Indessen wie sehr er auch an künstler. Kraft überlegen war, an Mitteln war er arm und mußte deshalb schon 1733 Haimarket verlassen und ein kleineres Theater suchen; seine Gegner occupirten auch Haimarket, zogen die Menge an durch ihre glänzenden Mittel und die gehaltlosen aber leichter verständlichen Oberflächlichkeiten der ital. Musik und H. war besiegt. 1737 mied er das Theater gänzlich und wandte sich dem Oratorium zu, in dem er neue Triumphe erzielte, aber so wenig Zuhörer fand, daß er 1741 nach Irland ging, wo er eben so reichen Beifall als goldenen Lohn fand. Als er 1742 nach London zurück kehrte, folgte ihm das Glück, und die Menge blieb bis zu seinem 1759 erfolgten Tode an seine meisterhaften Werke gefesselt. Er ruht in Westminster neben den Größten der Nation unter einem prachtvollen Marmordenkmal. Die Oratorien sind es, in denen H.s Größe zunächst strahlt, die ihn unsterblich machen; diese näher zu betrachten, ist indessen nicht unsere Aufgabe. Seine Opern sind in der Form über die Werke seiner weit unbedeutendern Nebenbuhler nicht erhaben; sie bestehen aus einer Reihe flacher Recitative, zahlloser Arien, untermischt mit kurzen Chor- und steifen Duettsätzen; inneren Zusammenhang, Handlung und Charaktere sucht man vergebens darin. Aber in Einzelnheiten erhob sich H. wie ein strahlendes Meteor über alle Zeitgenossen; hier zeigte er die Alles bewältigende Kraft des musik. Ausdrucks, die unendliche Tiefe seiner Gedanken, den schwindelnden Flug des wahrhaften Genies und jene einfache, aber unwiderstehliche Wahrheit und Klarheit, durch welche Gluck ein halbes Jahrh. später eine Umwälzung der dram. Musik bewerkstelligte. Konnte er auch keine Charaktere schaffen und festhalten, weil er sich der gehaltlosen Form seiner Zeit fügte, so zeichnete er einzelne große Empfindungen doch mit genialer Kraft; so ist der Racheschwur des Rhadamist, die Zaubermacht der Medea, die Liebe des Pastor fido tiefgefühlt, wahr, hinreißend und begeisternd. — Den kraftvollen Schwung der Chöre, die Gewalt meisterhafter Ensembles hat er nur in den Oratorien gezeigt. — Als Mensch war H. durchaus rechtlich, bieder, streng und mit der heiligsten Begeisterung für die Kunst erfüllt; aber sein Charakter war starr und unbeugsam, er war Despot gegen seine Sänger und Musiker; dies ging so weit, daß er einst im Begriffe war, die berühmte Faustina zum Fenster hinaus zu werfen, als sie eine Arie nicht singen wollte, wie er sie geschrieben. Daher die Zerwürfnisse, die ihm das Leben verbitterten. (3.)

Häring (Wilhelm), als Pseudonymus Wilibald Alexis, geb. 1798 zu Breslau, jetzt in Berlin, wo er Haus- und Bürgerrecht erworben, bekannt als trefflicher Novellist und als Verfasser der umfangreichen Romane Cabanis, das Haus Düsterweg, zwölf Nächte, der Roland von Berlin u. s. w. unter denen der letztere, was Durchführung der Charakteristik und Energie der Darstellung betrifft, am höchsten stehen möchte. Für sein großes Talent spricht schon dies, daß sein 1. Roman, Walladmor, in Folge einer Wette gedichtet, lange Zeit für ein Werk Walter Scotts galt und in das Engl. übersetzt wurde. Längere Zeit redigirte H. den Freimüthigen. Als in Berlin 1824 das königsstädt. Theater gegründet wurde, schwärmte auch H. mit vielen Jüngeren in der leider getäuschten Hoffnung, daß sich aus dieser Bühne ein wirkliches Volkstheater herstellen lassen werde. So entstand sein Fastnachtsschwank: der verwunschene Schneidergesell, welcher, ganz für die damaligen Kräfte der Bühne berechnet, mit großem Jubel begrüßt wurde. Es ist Alles darin derb und possenhaft, aber es fehlt auch nicht an sehr glücklichen komischen Effekten und Wendungen. Man findet das Stück abgedruckt in dem von Gubitz herausgegebenen Jahrbuch deutscher Bühnenspiele (1841). In der kurzen aber lesenswürdigen Einleitung sagt der Verf. treffend: „darin glaube ich noch heute nicht fehl gegriffen zu haben, daß die komische Ader mir reicher und gesünder in den Schenken und Spinnstuben der Dörfer zu liegen schien, als die der berliner Jargon in der Conversation unter den Treppen und bei Handwerkerfesten zu Tage fördert" u. s. w. Er gesteht ferner, daß durch Schmelka, welcher nicht durch Worte, sondern durch die ganz eigenthümliche Auffassung der Hauptfigur mitgearbeitet, ja mitgedichtet habe, sich erst das Ganze zu dem gestaltet und gerundet habe, was es jetzt ist. Außerdem schrieb H. noch: der Prinz von Pisa, der ebenfalls zur Aufführung kam, das einaktige Lustspiel die Sonette, (Jahrbuch deutscher Bühnenspiele, 1828) worin unbefangen scherzhaft das Treiben der Schauspielerinnen und ihrer Recensenten dargestellt ist, und das dreiaktige Drama: Aennchen von Tharau (Jahrb. deutscher Bühnenspiele, 1829), worin einige Charakterzüge aus des Dichters Simon Dach's Leben verarbeitet sind. Seitdem scheint H. ganz der Bühne entsagt zu haben oder an ihr verzweifelt zu sein. (H M.)

Häser, 1) (Aug. Ferd.), geb. zu Leipzig 1779, begann daselbst Theologie zu studiren, verließ dieses Studium jedoch, um sich ganz der Musik zu widmen, für die der Unterricht des Vaters (der Director des Conzert- und Theater-Orchesters war) eine unwiderstehliche Neigung in ihm erweckt hatte. — H. wurde 1797 Cantor in Lemgo, bereiste aber

von 1806—13 mit seiner Gattin und Schwester (s. H. 3) Italien, wo er seine musik. Studien fortsetzte. 1817 wurde er Chordirector in Weimar und in der Folge Musiklehrer am Hofe daselbst. Hier schrieb er auch die Oper: Robert und Marie und eine Menge einzelner Musikstücke für Schauspiele, in denen eine reiche Phantasie und die gründlichste Kenntniß der Musik sich beurkundet. Auch als musik. Schriftsteller ist H. ausgezeichnet tüchtig. — 2) (Christian Wilh.), geb. zu Leipzig 1781, Bruder des Vor., studirte die Rechte zu Leipzig, wandte sich aber dann gänzlich der Kunst zu und betrat die Bühne 1802 als 1. Bassist zu Leipzig mit dem günstigsten Erfolge. 1804—6 war er Mitglied der Guardasonischen ital. Gesellschaft zu Prag und blieb nach der Auflösung derselben bei dem deutschen Theater daselbst, wo er auch im Schauspiele erfolgreich wirkte; 1809 ging er nach Breslau, 1813 nach Wien, wo er jedoch nicht lange weilte, und wurde in demselben Jahre als Hofsänger beim Theater in Stuttgart angestellt, wo er sich noch befindet. H. war im Besitze der trefflichsten Mittel für seinen Beruf; seine Stimme hatte einen seltenen Umfang und herrlichen Schmelz; in seinem Vortrage einte sich die Fertigkeit der ital. mit der Gediegenheit der deutschen Schule und auch als Darsteller verdiente er alle Anerkennung. — Auch als Komponist und Dichter war H. thätig; ein Intermezzo: Pygmalion und eine komische Operette: der Geburtstag fanden lauten Beifall; er lieferte die Texte zu den Opern: die Räuberbraut von Ries, der Vampyr von Lindpaintner und Robert und Marie von seinem Bruder. — Seine Gattin 3) (Maria, geb. Weber), war eine Schülerin Ifflands und eine tüchtige Schausp.in; seine Tochter 4) (Mathilde), geb. zu Stuttgart 1815, wurde für die Bühne erzogen und betrat dieselbe 1833 zu Weimar als jugendliche Sängerin mit dem glücklichsten Erfolge; seit 1834 ist sie 1. Sängerin am Hoftheater zu Gotha, wo sie sehr beliebt ist. — 5) (Charlotte Henriette), geb. zu Leipzig 1784, Schwester von H. 1 und 2, wurde vom Vater zur Sängerin gebildet und debutirte als solche bei dem Conzerte zu Leipzig 1800 mit allgemeiner Anerkennung; 1803 wurde sie Mitglied der ital. Oper zu Dresden, wo sie großen Beifall fand. 1806 machte sie mit ihrem Bruder Aug. Ferd. eine große Kunstreise, sang 8 Monate bei der ital. Oper in Wien und dann in Bologna, Siena, Mailand, Florenz, Neapel und Rom, überall mit dem glänzendsten Erfolge; sie wurde Mitglied der Academia filarmonica zu Bologna und erwarb sich den ehrenvollen Namen: la divina tedesca. 1812 vermählte sie sich in Rom mit einem Diplomaten und zog sich seitdem von der Bühne zurück. — Charlotte H. hatte eine schöne glo=

ckenreine Stimme von weitem Umfange; ihre Schule war die trefflichste und ihre Fertigkeit setzte eben so sehr in Erstaunen, als die tiefe Innigkeit ihres Gesanges zum Herzen drang und hinriß. Ihre körperliche Schönheit wurde erhöht durch Bescheidenheit und strenge Sittlichkeit, die ihr einen eben so ehrenvollen bürgerlichen als künstler. Ruf erwarben. (3.)

Hässlich (Aesth.). Weiße in seinem „System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee des Schönen (2 Bde. Leipzig 1830) hat zuerst trefflich nachgewiesen, daß der Begriff des H.en mit Nothwendigkeit aus der Idee des Schönen selbst als der eigne Gegensatz desselben gegen sich entwickelt werden müsse. Mit diesen philosophischen Subtilitäten ist aber für den praktischen Künstler, der sich nicht bereits in der feinen ästhetischen Sphäre der philosophischen Aesthetik orientirt hat, wenig gewonnen. Praktisch ausgedrückt, nennen wir h. Alles, was durch zweckwidrige Form, Widerspruch zwischen Inhalt und Form, Verstoß gegen Sitte und Anstand u. s. w. nicht bloß unser Schönheitsgefühl nicht befriedigt, sondern verletzt und unangenehm berührt, was uns an und für sich in der Vorstellung, um seinetselbstwillen mißfällt, nicht etwa eines Schadens, Schmerzes oder Nachtheils wegen, die uns daraus erwachsen könnten. Das H.e mißfällt uns durch den unmittelbaren sinnlichen oder moralischen Eindruck, den es auf uns macht. Auch das Laster ist h., und wird es in all seiner crassen Unschönheit auf die Bühne gebracht, so haben wir den moralischen Eindruck des H.n Es fragt sich nun, ob das H. oder unter welchen Bedingungen es auf der Bühne dargestellt und überhaupt in der dram. Poesie zur Erscheinung gebracht werden darf? Die Griechen unzweifelhaft vermieden es. Auch die Eumeniden, die bei Aeschylus auftreten, denke man sich nicht als fratzenhafte, widerliche Erscheinungen. Das Laster, weil es eben den moralischen Eindruck des H.n macht, worunter zugleich das ästhetische Wohlgefallen leidet, hatte in ihren dram. Dichtungen keinen Raum. Aristoteles sagt, daß der rein schlechte Charakter nicht dazu berechtigt sei, von dem dram. Dichter erfaßt zu werden. Das moderne Drama hat aber einen größeren Spielraum; das Psychologische, der Mensch wie er ist, das wirkliche Leben sind darin die Hauptsache; wir begehren weniger Idealistik als Wahrheit und schließen daher das H.e nicht von der Bühne aus. Es darf aber nur Mittel zum Zweck, nicht sein eigener Zweck sein, nur eine Dissonanz, die sich in der allgemeinen Harmonie auflöst. Den Eindruck des H.n z. B. macht der Charakter des Wurm in Kabale und Liebe; er dient aber nur als Hebel und die Verachtung, welcher er am Schlusse des Stückes anheimfällt, ist der Akt jener poetischen Gerechtigkeitspflege, wodurch die Mißstim-

mung wieder ausgeglichen wird. Weil aber Wurm nur kriecht und schleicht, die crasseste Schlechtigkeit an sich ist und nichts Großes und für nichts Großes wagt, so grenzte seine Erscheinung nahe an das Ekelhafte und Widerliche, was immer zu meiden ist. Ganz anders Richard III. bei Shakspeare, der wenigstens durch seine großen Zwecke, durch seine Kühnheit und Unerschrockenheit geadelt wird. Von Wurm wenden wir uns mit Abscheu ab, wir nehmen gar kein Interesse an ihm; Richard III. verfolgen wir mit gespanntester Neugier, wir vergessen die Häßlichkeit seiner moralischen Existenz über den Aufwand von Geist und Kraft, womit er seine Zwecke in's Werk richtet. Auch ist er ganz ersichtlich nur die nothwendige Rückseite des guten Princips, welches in Richmond seinen Vertreter findet und triumphirt. Wenn aber schon Wurm nahe an das Widerliche grenzt, so finden wir bei den franz. Romantikern h.e Charaktere, welche sich bis zur Potenz des Scheußlichen erheben und verirren. So sagt Victor Hugo: „Nehmt die abscheulichste, zurückstoßendste, vollständigste, moralische Verworfenheit, legt sie in das Herz einer Frau, wo sie am besten ihre Wirkung zeigt, gebt ihr die königliche Würde, wodurch das Laster noch mehr gehoben wird, verschleiert dann diese moralische Häßlichkeit mit einem reinen Gefühl, mit dem reinsten, dessen eine Frau fähig ist, mit dem Muttergefühl, kurz macht aus einem Ungeheuer eine Mutter, und das Ungeheuer wird nur Theilnahme in Anspruch nehmen, es wird euch zu Thränen rühren; diese Creatur, die euern Abscheu erregt, wird euch zum Mitleid zwingen, und diese h.e Seele wird euch fast schön dünken. Verbindet die abscheulichste Sache mit einer religiösen Idee und sie wird heilig und rein. Hängt Gott an den Galgen, und dieser wird zum Kreuze." Nach diesen sowohl in ästhetischer wie moralischer Hinsicht h.en und verwerflichen Grundsätzen schuf Victor Hugo sein dram. Ungeheuer, Lukrezia Borgia. Hierüber hat Georg v. Reinbeck (Vergl. seine Abhandlung: die Macht des H.en in der schönen Kunst; deutsche Blätter, Septbr. 1840) viel Treffliches gesagt; er meint mit Recht, daß dieser Lukrezia eine Medea nicht entgegen gehalten werden könne, denn diese sei keine Verworfene und Verruchte, sondern ein gemißhandeltes beleidigtes Weib gewesen. Die moralische H.keit darf in keinem Falle, wie Victor Hugo will, mit einem reinen Gefühl verschleiert werden, wodurch sie noch h.er wird; sie trete vor uns mit all ihren furchtbaren Motiven, aber eben mit Motiven, mit großen Zwecken, mit gewaltiger moralischer Kraft, mit unerschrockener Consequenz: so allein kann sie unser Interesse gewinnen. — Wie soll nun der Darsteller verfahren, wenn er moralisch h.e Charaktere auf der Bühne zu verkörpern hat?

Er wird nicht carrikiren, den Dichter nicht übertreiben, durch forcirte Sprachweise, outrirte Mimik und Gesticulation und barocke Verkleidung das Charakterbild nicht in eine Fratze verwandeln, er wird sogar, wo es ihm nur möglich, die Intentionen des Dichters mildern dürfen; denn der Zuschauer nimmt zartere Rücksichten als der Leser. Hier sind zwar viele Klippen für den Schausp., wenn er z. B. Franz Moor sich selbst als grundh., mit einer Hottentottennase begabt u. s. f. schildern hört, oder wenn Richard III. ein gleich h.es Portrait von sich entwirft und äußert, er sei entstellt, verwahrlost, so lahm und ungeziemend, daß Hunde bellten, wenn er wo vorbeihinke. In solchen Stellen darf aber der Dichter, wenigstens vom Schausp. nicht wörtlich gedeutet werden; wollte der Schausp. die angegebene Maske realisiren, so würde er das zu unsrer Zeit so delikate Publikum anwidern und abstoßen. An vieles H.e hat sich unser Publikum indeß schon gewöhnen gelernt; man denke an die Art, wie wir die Teufel, die Höllengeister, die Furien u. s. w. auf der Bühne herauszuputzen pflegen; am Quasimodo, an die Wolfsschlucht, die auf den meisten Bühnen eine wahre Rüstkammer von tausenderlei Fratzen und h.en Erscheinungen zu sein pflegt, von denen sich der reine Geschmack mit Widerwillen abwendet. Leider hat gerade die Oper durch ihre Auswüchse viel dazu beigetragen, den Kunstgeschmack und das Schönheitsgefühl zu verwirren und auf Abwege zu bringen. (H. M.)

Haffner (Friedrich Wilhelm), geb. zu Dresden 1760, debutirte 1777, ging 1781 zur berliner Bühne, 1786 zur Wäser'schen nach Magdeburg, 1791 zur Schuch'schen nach Königsberg, von der er 1793 ab und nach Riga ging. 1794 debutirte er als Oberförster in den Jägern bei der Franz Seconda'schen Gesellschaft in Leipzig, deren Mitglied er bis zu seinem (uns unbekannten) Todesjahr blieb. Der Iffland'sche Almanach 1812 führt ihn noch als actives Mitglied der dresdener Bühne auf. — Wenige Schausp. sind von der Natur so begünstigt worden, als H. Ein wohlgebauter Körper, ein einnehmendes Gesicht, ein ehrliches freundliches Auge, ein geschmeidiges Sprachorgan und sein heller reiner Tenor, waren Eigenschaften die überall für ihn einnehmen und die Liebe des Publikums gewinnen mußten. Diese Naturgaben unterstützte H. trefflich durch ein Spiel, dem man es ansah, daß es aus warmem Herzen komme, das immer, bis in die kleinsten Nüancen, nach der Natur kopirt war. Sein Muster war Fleck, den er gern kopirte, ohne daß man es jedoch auffallend wahrnahm. H. hatte selbst in seinem Aeußern, wie in seinem Organe Aehnlichkeit mit Fleck; wie dieser, und der alte Koch hatte H. die Eigenthümlichkeit, auf die natürlichste Art eine Rede anzufangen, einen Einfall, so wie ganz

von ungefähr anzubringen, in die Rede Anderer einzufallen, und was der kleinen Künste mehr sind, durch welche schlichte, oft unbedeutende Schilderungen Bedeutsamkeit erhalten. Die vorzüglichsten Rollen in seiner Glanzperiode waren: Oberförster in den Jägern und im Vaterhause, Gouverneur im Benjowsky, Buchhalter Fest in Reue und Ersatz, Siegfried von Lindenberg, Zimmermeister Klarenbach in den Advokaten, Abbé de l'Epée, Buttler in Wallenstein, Odoardo, Wachtmeister in Minna von Barnhelm, Schweizer in den Räubern, Miller in Kabale und Liebe, Kriegsminister im Spieler, Oberster im Kind der Liebe, Graf in den Corsen und Schiffskapitain in Bruderzwist. Für die höhere Tragödie hatte er leider weder Sinn, noch Talent; aber mit ihm ging ein ächter Biedermann zu Grabe. (Z. F.)

Hagemann (Friedrich Gustav), geb. zu Oranienburg 1760, verließ die akademischen Studien und widmete sich der Bühne 1785. Von da an, bis 1812 war er Mitglied des Theaters in Stralsund, der Großmann'schen und Haßloch'schen Gesellschaft, der Bühne zu Bremen, Hamburg, Altona u. s. w. Er war im Fache zärtlicher, jovialer Liebhaber, jugendlicher Helden und einiger Charakterrollen ein zu schätzender Schausp., erregte aber selten die besondere Theilnahme seines Publikums. Uebrigens war er ein sehr umsichtiger Regisseur und glücklicher Theaterdichter, denn fast alle seine Stücke fanden auf der Bühne Eingang und Beifall, namentlich: Ludwig der Springer, Otto der Schütz, die Martinsgänse, Vetter Paul, der Weihnachtsabend, Friedrich von Oldenburg, der Maitag, Leichtsinn und gutes Herz u. s. w. Sie sind alle verständig angelegt, auf Bühnenwirkung berechnet, weshalb sie auch selten ihren Zweck verfehlten, doch ohne poetischen Gehalt. — Todesjahr unbekannt. (Z. F.)

Hagemeister (Joh. Gottfried), 1762 zu Greifswalde geb., lebte, nachdem er Philologie studirt hatte, einige Jahre als Privatgelehrter in Berlin und starb 1807 als Conrector am Gymnasium zu Anklam. Er verfaßte eine große Anzahl dram. Schriften, unter welchen sich besonders: die Jesuiten und Johann von Procida (Berlin 1787 und 1791) durch Lebendigkeit der Phantasie, Fleiß in der Ausführung und Richtung auf das Erhabene auszeichnen, Eigenschaften, welche auch die übrigen dram. Arbeiten H.'s besitzen; genannt zu werden verdienen: das große Loos, Woldemar, das Gelübde und Gustav Wasa. Auch schrieb H. eine Dramaturgie für Berlin und Deutschland in 2 Bänden, welche nicht ohne Werth ist. — Eine Sammlung seiner Dramen erschien von 1791—95 unter dem Titel:

Schauspiele. — H. war ein reichbegabter Dichter, welcher leider zu früh seine Feder niederlegte. (Thg.)

Hagn 1) (Charlotte von), 1814 in München geb. Ihre Kindheit verfloß in heiterster Aussicht. Da zertrümmerte das Schicksal den Wohlstand ihrer Familie, sie mußte eine selbstständige Stellung für das Leben suchen, und wandte sich zum Theater. Anna Lang, geb. Boudet, war ihre Lehrerin und unter ihrer Leitung betrat Charlotte 1828 die münchner Hofbühne als Afanasja in Graf Benjowsky. Ihre reizende Persönlichkeit, das weiche, wohlklingende Organ und der geistige Reiz einer naiven Frische sprachen gleich so an, daß eine Anstellung bei dem Hoftheater die Folge war. Nachdem sie das erste Zagen überwunden hatte, entwickelte sich das Geniale ihres Wesens bei so allgemeiner Anerkennung, daß sich ihr die höchsten Kreise der Gesellschaft öffneten und dadurch eine Bildungsschule darbot, die wenigen Darstellerinnen zu Theil wird. Scharfsinn, vereint mit dem erregbarsten Gefühl und einer seltenen Kraft förderten rasch ihre Auffassungsgabe, und wie die Künstlerin sich in der Gesellschaft geltend zu machen wußte, so trug die hier gewonnene Sicherheit dazu bei, ihre Charakteristiken im modernen Drama zu dem Vorzüglichsten zu gestalten, was bisher auf der Bühne gesehen worden. 1830 gastirte Charlotte H. auf dem Hofburgtheater in Wien mit größtem Beifall; 1831 feierte sie Triumphe in Dresden und Berlin; 1832 trat sie mit erhöhetem Erfolge wieder auf dem Burgtheater auf und ging dann nach Pesth, wo sie das Publikum zum Enthusiasmus hinriß. — In München hatte sich indeß Manches ereignet, was ihre Empfindung trübte und sie nahm daher ein Engagement bei der berliner Hofbühne an, deren Zierde sie seit dem Frühjahr 1833 ist und wo 1840 ein lebenslängliches Engagement mit ihr abgeschlossen wurde. Seit 1833 erwarb sich die Künstlerin in Berlin, so wie als Gastin auf allen größern Bühnen Deutschlands und auf den deutschen Bühnen des Auslandes den Ruhm der Meisterschaft. Sie wurde bei wiederholtem Besuch in Petersburg, Hamburg, Pesth u. s. w. in gleichem Grade gefeiert. Im Lustspiel als Muster einstimmig anerkannt, in Darstellung von Charakteren aus der höhern Gesellschaft von keiner anderen erreicht, haben zugleich die von ihr gegebenen naiv=sentimentalen Rollen und solche, wo eben nur Einfachheit und Gemüth zum Grunde liegen, wie etwa die Unbelesene von der Prinzessin Amalie von Sachsen, große Vorzüglichkeit; im Trauerspiel sind ihre Julia Ophelia, Gretchen in Faust, Louise in Kabale und Liebe u. s. w. vom entschiedensten Werth und Eindruck. Vom derben Landmädchen an bis zur Donna Diana und der abgeschliffensten Dama der modernsten Socialität, zeigt sich ihr

Talent, in den reichsten, feinsten, immer geist- und taktvollen Nüancirungen. Das Anmuthigste ist dabei die aus ihrer Natur hervorgehende Entschlossenheit, sich nicht dem bloß Hergebrachten, der Theater-Convenienz zu fügen, sondern frisch und frei das zu wagen, was in der Wahrheit begründet und vor dem Schönheits-Gesetz zu rechtfertigen ist. Der Geist der Improvisation, der ihren Darstellungen das Gepräge des vollen Lebens giebt, die umfassende Charakteristik und Modulation, die ihr zu Gebote steht, macht sie zugleich zur Rednerin, die den leichtesten Scherz momentan wie etwas Bedeutendes erscheinen läßt; als Vorleserin entwickelt sie dies Talent im höchsten Grade, so daß, als sie in Dorpat (wo sich kein Theater befindet) auf eine erhalten: Einladung Goethe's Faust vorlas, dies einen vollen Eindruck hervorbrachte. Selbstschaffend weiß sie auch oft ihre Rollen so umzubilden, daß die Verfasser bei dem sichtlichen Erfolge es gern vergessen, daß sie nicht mehr ihr Eigenthum vor sich haben. — Auch im gesellschaftlichen Kreise spricht sich die angeborene Grazie und Genialität, wie die Liebenswürdigkeit ihrer geistigen Bildung aus; es sind viele treffende Bemerkungen, Entgegnungen und Witzworte bekannt, welche blitzschnell und ohne allen Anspruch aus ihrem Munde hervorgingen, so daß man sie nicht mit Unrecht die deutsche Dejazet nannte. In ihrer heitern Philosophie enthebt sie sich den Rücksichten auf gewöhnliche Uitheile, läßt dem Schein nicht mehr Ehre und Recht, als er verdient und opfert ihm nicht ihre Lebenslust und Freudigkeit; sie vertraut ihrem Bewußtsein, das, nächst ihrer Religiösität (sie ist Katholikin) eine feste Stütze hat in der von jeher geübten Sorge für ihre, kürzlich verstorbene Mutter und für ihre Geschwister. Wünschenswerth wäre es, daß Charlotte von H. aus ihrem Tagebuch, von dem schon manches Interessante verlautete, eine Selbstbiographie herausgäbe. Da sie frühe in Kreisen lebte, die der Mehrheit verschlossen sind, und dort lernte, über vielen Schwächen Anderer zu stehen, während doch eine große Reizbarkeit sie auch nicht ganz entließ aus den Täuschungen des wandelbaren weiblichen Wesens, würden diese Memoiren gewiß unsrer Literatur willkommen sein; vorausgesetzt nämlich, daß sie auch hier dem Schein entsagte, was ihr gar wohl zuzutrauen ist. Könnte indeß erst dann, wenn die Künstlerin sich der Bühne entzöge, eine solche Selbstbiographie erscheinen, wollen wir sie nur einer spätern Generation wünschen. — 2) (Auguste), 1818 in München geb., Schwester der Vor., betrat die Bühne 1832 zu München unter Leitung Charlotten's und der Birch-Pfeiffer, die zur Einführung Augusten's eigens ein Schauspiel geschrieben hatte: Trudchen; eine Rolle, in welcher die Debütantin die auf-

munterndsten Beweise der Theilnahme erhielt. Ein Jahr später folgte sie der Schwester nach Berlin und war einige Zeit Mitglied des königsstädt. Theaters, um sich hier in verschiedenen Rollenfächern zu üben. Sie gab dann Gastrollen in Danzig, Riga und Petersburg mit Beifall, wo man ihr am kais. Hoftheater ein sehr annehmbares Engagement bot. Aus Liebe zur Mutter und den Geschwistern zog sie es aber vor, unter minder vortheilhaften Bedingungen sich bei der königl. Bühne in Berlin zu engagiren, wo sie hauptsächlich im Lustspiel mitwirkt und im Soubrettenfach so wie in naiven Rollen sich auszeichnet. (Gbz.)

Hahn, 1) (Ludwig Philipp), geb. 1746 zu Trippstadt in der Pfalz, studirte in Göttingen Jurisprudenz und war Mitglied des Dichterbundes, welcher daselbst blühte. Er starb 1813 als Präfectursekretär zu Zweibrücken. — H. ist Verfasser mehrerer Dramen, welche der Sturm- und Drangperiode angehören. Er schrieb die Trauerspiele: der Aufruhr zu Pisa, Graf Karl von Adelsberg, Robert von Hohenecken, ferner die Operetten: Siegfried und Wallrad und Evchen. — Nur die Literaturgeschichten erwähnen H.s noch als eines talentvollen Dichters. — 2) (Carl Friedrich Graf von), geb. 1782 zu Remplin in Mecklenburg. 1797—99 lebte er mit seinem ältern Bruder in Hamburg, wo durch das deutsche Theater unter Friedr. Ludw. Schröder und ein franz. und engl. Theater, die sich dort befanden, seine Neigung für die dram. Kunst geweckt und genährt wurden. — 1799 ging er zur Universität Greifswald, wo die Gesellschaften von Kloos und Hansing und Carl Döbbelin spielten. Boten diese auch seiner Theaterlust wenig Befriedigung, so fachten sie dieselbe doch immer mehr an; auf sein Gut Remplin zurück gekehrt, gründete H. ein Liebhabertheater im großartigsten Style; hierher lud er Iffland ein, der auch mehrmals wochenlang dort weilte und Gastrollen gab. Um einen Begriff davon zu geben, wie H. dieses Liebhabertheater behandelt, mag hier die Thatsache erwähnt werden, daß er bei einem Gastspiele Ifflands diesem Künstler nicht allein ein sehr ansehnliches Honorar zahlte, sondern ihm auch einen kostbaren Brillantring und die Equipage sammt Kutscher und Bedienten schenkte, mit der er ihn nach Berlin bringen ließ; unter ähnlichen Verhältnissen gastirte die große Bethmann u. m. A. in Remplin. Zu solchen Festen wurden natürlich alle Gebildeten der Umgegend eingeladen und aufs köstlichste bewirthet. Aber das Alles genügte H. nicht: 1804 engagirte er plötzlich eine in den kleinern Städten Pommerns spielende Schausp. Gesellschaft, stellte sie unter Leitung des Schausp.s Scherer und ließ die Städte Wismar, Güstrow, Neu Brandenburg u. s. w. auf seine Rech-

nung bereisen. Nach dem Tode seines Vaters übernahm er 1805 das sogenannte Hoftheater in Schwerin, wo er ein Bildungs-Institut für junge Personen, die sich dem Theater widmen wollten, gründen wollte, aber auf so viele Schwierigkeiten stieß, daß er den Plan aufgab. Da der Zuschuß vom Hofe sehr geringe war, so spielte die Gesellschaft auch in Rostock, Wismar und Güstrow und blieb die Sommermonate zu Dobberan, wo damals in einem alten Magazin-Gebäude Vorstellungen gegeben wurden. H. war selten bei der Gesellschaft und überließ Führung und Kasse fremden Leuten, die nicht stets zum Vortheil des Unternehmers wirkten, der mit seltener Großmuth jedes Opfer brachte und das wahre Talent gern beförderte und glänzend honorirte. — Als 1806 der Herzog von Mecklenburg nach Altona floh, führte H. auf seine Kosten die Gesellschaft auch dahin und folgte 1807 dem Hof wieder nach Mecklenburg, reich an Beifall, aber viel ärmer an Geld. Große Verluste durch den Krieg, Mangel an Oeconomie und zu großer Aufwand zerrütteten H.s Vermögensumstände dergestalt, daß er 1808 der Disposition über sein Vermögen entsagen mußte; es wurde verwaltet — Wie? — das gehört nicht hierher. H. wurde Soldat, machte 1813 und 14 den Krieg mit und erwarb sich den Johanniter- und den russischen St. Wladimir-Orden. 1817—20 kehrte er zu seinem Steckenpferde: der Theaterdirection zurück und führte sie in verschiedenen Städten längere oder kürzere Zeit; 1821 übernahm er das Stadt-Theater in Lübeck, das er 1824 wieder aufgab, nachdem er der Kunst auch hier sehr große Opfer gebracht, behielt aber die artistische Leitung in Lübeck unter Engels Direction. 1829 führte er abermals eine Gesellschaft in Stralsund, Greifswald und Anklam, die er 1831 entließ, um die artistische Leitung in Königsberg zu übernehmen; hier konnte er sich aber nicht einigen und kehrte zurück, um das Theater in Kassel zu übernehmen; diese Unterhandlung zerschlug sich jedoch auch und H. ging auf sein Gut Neuhaus in Holstein; dort weilte er bis 1833, wo er das Theater in Magdeburg übernahm, es aber schon Anfangs 1834 an Director Bethmann überließ: im Herbste 1834 hatte er eine neue Gesellschaft zusammen und spielte bis 1836 in Altenburg, Chemnitz, Erfurt, Rudolstadt und Meiningen. 1837 übernahm er das Theater in Altona; dort unterlag er einer gefährlichen und langen Krankheit, während dem die Gesellschaft gekündigt ward und 1838 auseinander ging. Seitdem lebt H. theils auf seinem Gute, theils in Lübeck, wo er Antheil an der artistischeu Leitung des Theaters nimmt. — Graf H. hat als darstellender Künstler nur auf dem erwähnten Liebhabertheater gewirkt, sonst sich blos mit der Direction beschäftigt; doch hat er einige

Passionen, die ihn auch bei den Vorstellungen thätig sein lassen; es ist: Schminken, (was er sich namentlich bei Comparserieen nicht nehmen läßt) Souffliren, Donnern und Blitzen und bei Zügen u. dergl. als Anführer figuriren. Welche Opfer er der Kunst gebracht, läßt sich leicht ermessen, da er einer der reichsten Gutsbesitzer Mecklenburgs war und Alles bei den Directionsführungen zugesetzt hat; aus den Trümmern seines wahrhaft riesigen Vermögens ist nur so viel geblieben, daß eine Leibrente für ihn ausgeworfen werden konnte; aber auch diese, die ihm ein sorgenfreies Leben sicherte, opfert er auf, um das unstete Geschick des Tespiskarrens zu theilen. So lange er vermögend war, fanden die Schausp. ein wahres Eldorado unter seiner Direction, er sorgte verschwenderisch für sie, während er selbst höchst mäßig lebte. Als Berlin von den Franzosen besetzt war und die königl. Kassen den Zuschuß für das Theater nicht zahlten, schoß H. auf Ifflands Verwendung eine so bedeutende Summe vor, daß die Gagen damit gedeckt werden konnten. — Bei zahlreichen andern Gelegenheiten bewies er sich eben so bereitwillig und uneigennützig. (T. M.)

Haibel (Jacob), geb. 1761 zu Grätz, widmete sich daselbst der Bühne, spielte dann auf einigen Provinzialtheatern und kam 1789 zum josephstädter Theater in Wien als erster Tenorist; hier blieb er bis 1804, wo er tief in Ungarn eine Organistenstelle annahm. H. war als Sänger nicht bedeutend, wurde aber als Komponist komischer Opern, wie: der Landsturm, der Tyroler-Wastel, die cisalpinischen Perrücken, Alle Neun, das Centrum u. a. viel genannt, obgleich diese Arbeiten keinen Kunstwerth, sondern nur das Verdienst passender Zusammenstellung populairer Melodien hatten. (3.)

Haide (Friedrich), geb. um 1770 zu Mainz, fing an Medicin zu studiren, folgte aber bald seiner Neigung zur Bühne, die er in seinem 20. Jahre betrat, ging 1795 nach Weimar, debutirte als Peter im Herbsttag, war 40 Jahre hindurch deren aktives Mitglied, und trat erst vor wenigen Jahren wegen Kränklichkeit von derselben ab. H. und Graff sind die ältesten noch lebenden Zöglinge aus der Goethe'schen Kunstschule. H. war als Held ein ausgezeichneter Künstler, obwohl nicht frei von einer gewissen Manier; Rollen wie Tell, Karl Moor, Otto von Wittelsbach, Bayard 2c. werden bei Denen sicher noch im besten Andenken stehen, die sie von ihm sahen. Er war ein Liebling Goethe's und vielleicht sein treuester Schüler. Zu Anfang dieses Jahrh.s fiel jedoch zwischen ihm und Goethe mancher Zwiespalt vor, so, daß H. 1808 zu einem Gastspiel nach Wien mit dem Gedanken ging, Weimar zu verlassen, wenn er in Wien gefiele, was jedoch nicht

der Fall war. Der Grund lag wohl vorzüglich darin, daß Declamation und überhaupt die Darstellungsweise der höhern Tragödie, die in H. ihren Culminationspunkt erreicht hatten, den Wienern damals all zu fremd waren und erschienen. — H. war auch ein Liebling Schiller's, und hatte das Glück in seinen letzten Tagen um ihn zu sein, ihn zu pflegen und ihm die Augen zuzudrücken. H. war ein eben so wissenschaftlich gebildeter, als rechtlicher Mann. (Z. F.)

Haizinger, 1) (Anton), geb. zu Wilfersdorf in Oesterreich 1796, sang in der Jugend schon in der Kirche und erwarb sich dabei solchen Ruf, daß man ihn auf 3 — 4 Stunden im Umkreise zu allen Kirchenfesten einlud. Er widmete sich der Pädagogie und wurde nach vollendeten Studien als Lehrer in Wien angestellt, studirte aber nebenbei fortwährend Musik und erwarb sich durch Mitwirkung bei Conzerten und dergl. solchen Ruf, daß Graf Palffy für das Theater an der Wien ihn zu gewinnen suchte, was auch gelang; so betrat er 1821 die Bühne mit dem glänzendsten Erfolge und bildete sich unter Salièris Leitung vollkommener aus. 1823 sang H. in Prag und Preßburg, 1824 in Frankfurt, Stuttgart, Mannheim und Karlsruhe mit dem größten Beifall; in Karlsruhe erhielt er eine lebenslängliche Anstellung, in der er sich noch befindet. Von hier aus hat H. an allen deutschen Bühnen mit Furore gastirt, eben so 1828, 29 und 30 in Paris, 1831 und 32 in London und 35 in Petersburg. — H. ist mit allen Gaben zu seinem Berufe reichlichst ausgestattet: ein männlich schönes Aeußere, ein ausdrucksvolles Gesicht, eine kräftige angenehme und sehr umfangreiche Stimme, große Kehlenfertigkeit und eine gediegene Bildung sind ihm eigen. In seinen Tönen, die voll, kräftig und gefühlvoll der Brust entströmen, und in seinem Vortrage, der besonders im ital. Gesange den Culminationspunkt erreicht, liegt ein unwiderstehlicher Reiz, der den Hörer hinreißt. Leider liebt er die Verzierungen des Gesanges etwas zu sehr und gibt die Beweise seiner Fertigkeit oft, wo sie nicht angebracht sind. Als Darsteller ist er weniger bedeutend und in der Sprache konnte er den Oesterreicher nie verläugnen. — 2) (Amalie geb. Morstadt genannt Neumann = H.), geb. 1800 in Karlsruhe, erhielt die sorgfältigste Erziehung und zeigte schon in frühester Jugend eine mächtige Neigung zur Kunst, die von einer schönen und früh reifen Stimme unterstützt wurde. Im 12. Jahre bereits sang sie den Oberon in der Wranitzki'schen Oper mit großem Erfolge in einer einem wohlthätigen Zwecke bestimmten Vorstellung und von nun an schon stand ihr Entschluß fest, der Bühne anzugehören, der auch 1815 ausgeführt wurde. Sie wurde beim karlsruher Hoftheater für kleine Parthieen in der Oper engagirt, machte sich aber bald

auch in größern und im Schauspiele geltend und gewann in kurzer Zeit eine große Bedeutung; 1816 verheirathete sie sich hier mit dem Schausp. Neumann und trat bald nachher ihre erste Kunstreise an, auf der sie in Mannheim, München, Wien und Berlin gastirte und die glänzendste Aufnahme fand. Bis 1823 setzte sie den Besuch mehrerer bedeutenden Theater fort und ihr Ruhm stieg mit jedem neuen Gastspiele, dann verlor sie ihren Gatten und schien während der Trauerzeit künstler. auszuruhen. 1824 begann sie ihren Kreislauf von Neuem und der Enthusiasmus, den sie von da an bis 1827 abermals in Berlin und Wien, dann in Weimar, Stuttgart, Frankfurt, Leipzig u. s. w. erregte, überstieg alles, was man in der Art bisher gesehen, ja grenzte zuweilen (wie bei der Stiftung des Rosenordens in Leipzig) an kunstvergötternden Wahnsinn. 1827 machte sie abermals eine Pause, vermählte sich mit dem Vor. und unternahm dann neue Kunstreisen in seiner Begleitung; sie besuchte Paris, wo sie gleiche Anerkennung wie in Deutschland fand; später feierte sie den Triumph der deutschen Kunst auch in London und Petersburg. Im Vaterlande setzte sie ihre erfolgreichen Kunstreisen bis in die neueste Zeit fort; 1837 führte sie ihre älteste Tochter, 1839 ihre 2. aus erster Ehe in die Kunstwelt ein: dauernd hat Mad H. nur dem Hoftheater in Karlsruhe angehört. Amalie H. war von der Natur verschwenderisch für ihren Beruf ausgestattet; junonische Schönheit der Gestalt, die edelsten und ausdruckvollsten Züge, das wohlklingendste und umfangreichste Organ, angeborne Grazie und die feinste Bildung einten sich mit der reichsten Phantasie, der glücklichsten Auffassungsgabe, der höchsten geistigen Lebendigkeit und dem seltensten Darstellungstalent. Es gibt keine Sphäre in dem weiten Gebiete der dram. Kunst, in der sie nicht mit dem entschiedensten Erfolge gewirkt hätte, auf dem Soccus wie auf dem Kothurn bewegte sie sich mit gleicher Begabung und gleicher Sicherheit. Ihre Leistungen quollen stets unmittelbar aus der Seele, üppig, lebensfrisch, keck und in reizendster Natürlichkeit, was einer beschränkten Kritik Veranlassung gab, sie nur für eine glückliche Naturalistin zu halten, während doch der bewundernswerthe Takt, mit dem sie sich muthwillig an den äußersten Grenzen des Schicklichen herumtummelte, ohne dieselben jemals zu überschreiten, der glänzendste Beweis für ihre eminente Kunstfertigkeit lieferte. Sagte auch ihrem ewigheitern Temperament das Lustspiel am meisten zu und hat sie auch darin die höchsten Triumphe gefeiert, so fehlte ihr deshalb keineswegs die Befähigung für das Tragische; im Gegentheile riß sie durch die Tiefe und Innigkeit ihres Gefühles, durch die allgewaltige Leidenschaft in ihrer Darstellung um so mehr hin, als man diesen erhabenen

Schwung neben der schäkernden Muse der Komödie gar nicht vermuthen konnte. — Wie auf der Bühne so ist Amalie H. im Leben voll Liebenswürdigkeit, Geist, Laune und reizender Pikanterie, sie gehört zu den äußerst wenigen Schauspielerinnen, die ihren Stand als einen der bevorzugtesten auch im Salon und vor der höchsten Societät zu vertreten wissen, wie die Dejazet und Mars in Paris. Mit der letztern scheint sie auch die dauernde Jugend gemein zu haben, denn in dem für Deutschland sehr hohen Schausp.-Alter von 40 Jahren prangt sie noch in voller geistiger Jugendlichkeit und entzückt unser sonst sprödes Publikum in den jüngsten Rollen. Des Zusammenhanges wegen erwähnen wir hier ihre beiden Töchter: 1) Louise, geb. 1817 in Karlsruhe, wurde von der Mutter für die Buhne erzogen und betrat dieselbe an ihrer Hand 1837 in Breslau, spielte dann mit ihr in Dresden und Wien und ist seit 1838 Mitglied des Hofburgtheaters daselbst; und 2) Adolfine, geb. zu Karlsruhe 1819, betrat ebenfalls nach der sorgfältigsten Erziehung die Bühne an der Hand der Mutter 1839 zu Wien und gastirte 1840 mit derselben in Leipzig, Hamburg, Braunschweig u. s. w. Sie ist Mitglied des Hoftheaters zu Kassel. Beide Mädchen zeigen unverkennbar die Schule, aus der sie hervorgegangen, und der Geist der Mutter herrscht in ihrer Darstellungsweise; auch sie neigen sich vorzugsweise zum Lustspiele, obschon es ihnen für das Tragische an Mitteln (womit beide reichlich ausgestattet sind) nicht fehlt. — Ob sie ihre große Mutter an Talent erreichen werden, das kann — erst die Zukunft zeigen. Vergl. außer unzähligen Artikeln in allen deutschen Zeitschriften, Erinnerungsblätter aus dem Leben und Künstlerwirken der Frau Amalie H. Karlsruhe und Baden 1836. (3. — R. B.)

Halbe Preise (half-prices, Theaterwes.), eine den engl. Bühnen eigenthümliche Sitte. Zu einer bestimmten Zeit, gewöhnlich in der Hälfte der muthmaßlichen Dauer einer Vorstellung, bei einigen Bühnen auch ein für alle Mal mit dem Glockenschlage Neun werden sämmtliche noch unbesetzte Plätze an der Kasse zu h. P.n verkauft. Durch diesen Gebrauch gewinnt das Theater auch den Besuch derjenigen, welche erst spät die Geschäfte des Tages beenden, wie Kaufleute und deren Diener, Handwerker u. s. w.; die unbemittelte Klasse des Publikums aber die Möglichkeit, das Theater überhaupt besuchen zu können. Große Störung entsteht jedesmal wenn das Publikum zu h. P.n in der Mitte eines Aktes eingelassen wird, da es sich dann lärmend und geräuschvoll auf allen Plätzen verbreitet und die Darstellung eine ganz entschiedene Unterbrechung leidet. Aus diesem Grunde sind die engl. Theater, wenn nicht besonders anzie-

hende Stücke gegeben werden, gegen das Ende immer voller, das Publikum lebhafter und theilnehmender als zu Anfang. Daß keine Bühne neue Stücke zuletzt giebt, hat eben in dieser Sitte seine Ursache; dagegen werden besonders Possen, Pantomimen, Spektakelstücke zuletzt gegeben. Einige Theater haben sich dieser alten Sitte entziehen wollen, das Publikum aber besteht ihnen gegenüber hartnäckig auf seinem Rechte, und genau genommen, sind eigentlich beide Theile im Vortheil. Die pariser Theater, namentlich die kleinen, auf denen gewöhnlich 4 1= oder 2aktige Stücke jeden Abend gegeben werden, haben zwar nicht h. P. eingeführt, eine eigenthümliche Industrie aber gleicht dort dies Verhältniß aus. Vor jedem Theater halten sich Commissionaire auf, die den Hinausgehenden die Contremarken abkaufen und natürlich zu geringen Preisen wieder zu verkaufen suchen. So kann man leicht in Paris in 4 verschiedenen Theatern 4 Stücke sehen, ohne vielmehr als den vollen Eintrittpreis für ein Theater zu zahlen. Für wenige Sous sieht man ein Vaudeville, namentlich das letzte der Abendvorstellung und kann sich in dem Repertoir einer Bühne diejenigen Stücke wählen, die man sehen will, ohne deswegen Wiederholung schon Gesehener bezahlen zu müssen. In Deutschland bestanden die h. P. nur in Hamburg und Frankfurt a. M., wo sie jedoch schon seit langer Zeit abgeschafft sind. (L. S.)

Halberstadt (Theaterst.). Hauptstadt des gleichnam. Kreises im preuß. Reg. Bez. Magdeburg an der Holzemme mit 16000 Einw. — H. hat in der Theatergeschichte keine Bedeutung; ein einfach freundliches und zweckmäßiges Schauspielhaus besitzt die Stadt, das aber nur selten und auf kurze Zeit von reisenden Gesellschaften besucht wird.

Halbstiefel (Gard.), s. Stiefel.

Halem (Gerhard Anton von), geb. 1752 zu Oldenburg, wurde nach vollendeten Studien Landgerichtsassessor in seiner Vaterstadt und starb 1819 als Präsident der Landesregierung. H. war kein eigentlich produktiver Schriftsteller, dagegen sind seine Schriften durch Correktheit und Anmuth der Darstellung ausgezeichnet. Tüchtiges hat er als Historiker geleistet. Als Dichter fehlte es ihm an Phantasie. Er schrieb: Trudelinde. Schauspiel. Hamburg 1780. Aeschylos Agamemnon, Leipzig 1785. Wallenstein, Göttingen 1786. — Dram. Werke, Rostock 1784. — Irene. Monatsschrift, 1800—1805. — Schriften, Münster und Hannover 1803, geh. 9 Theile. — Als Mann von Bildung, Freisinnigkeit und Gelehrsamkeit wirkte er viel in seiner hohen Stellung. (Thg.)

Halévy 1) (Jacob Fromental), geb. 1800 zu Paris von jüdischen Eltern, er folgte von frühester Jugend

seinem Hange zur Musik und schon im 13. Jahre übertrug man ihm, als Schüler des Conservatoriums, das Amt eines Repetitors. Berton und Cherubini waren seine Lehrer in der Composition; 1819 erhielt er den ersten Preis des Instituts und im folgenden Jahre reiste er auf Staatskosten nach Rom. Er blieb 2 Jahre in Italien und in Deutschland und kehrte 1822 nach Paris zurück. Seine erste Oper: die Zigeunerin hatte er schon 1819 vollendet; doch sowohl diese, als die große Oper: Pygmalion und eine komische Operette wußten Neid und Kabale von der Bühne fern zu halten; endlich wurde 1827 im Théâtre Feydeau der Künstler, kom. Oper in 2 Akten gegeben; sie gefiel zum Theil, nur eine Arie, deren Wiederholung bei jeder Vorstellung gefordert wurde, ließ höheres Talent ahnen. Durch die Opern: le roi et le batelier, die er mit Riffaut zusammen schrieb, und Clari, 1828 im Théâtre italien gegeben, wurde er zuerst in weitern Kreisen vortheilhaft bekannt. Der Beifall, den die letztere fand, war für ihn um so schmeichelhafter, da Rossini auf dieser Bühne ohne alle Nebenbuhler herrschte. Die nächste kom. Oper: die Dilettantin von Avignon erlebte mehr als 50 Vorstellungen. Dann schrieb er die kom. Oper: die musikalische Sprache, die Ballete: Manon Lescaut und die Versuchung, und vollendete Herolds Ludovic, welche Arbeiten sämmtlich die günstigste Aufnahme fanden. Die große Oper: die Jüdin verbreitete seinen Künstlerruf weit über Frankreich hinaus und brachte ihm den Orden der Ehrenlegion; ihr folgten: der Blitz, Guido und Ginevra und die Dreizehn, die in Frankreich wie in Deutschland mit dem größten Beifall aufgenommen wurden. H. ist Professor am Conservatorium und seit 1836 Mitglied der Academie. — Von den ersten Compositionen H.s abgesehen, in denen er noch nach einer bestimmten Form für seine Art rang, ist die Jüdin sein bestes Werk; schöne Erfindung, Gedankenreichthum, Kraft und Melodie zeichnen dasselbe aus, und nur zuweilen hat er das Grasse und fast Widerliche der Handlung auch in der Musik zu sehr vorherrschen lassen; Guido und Ginevra, obschon sehr schöne Einzelnheiten darin sind, ist ein musik. Quodlibet, in dem nur pompöse Effecte gesucht und oft mit verwerflichen Mitteln erzielt werden. Dagegen sind die kom. Opern, besonders der Blitz und die Dreizehn, reich an angenehmen musik. Pikanterien und jener Leichtigkeit des Conversationstones, der der neuen franz. Schule so eigen ist. Im Ganzen hat H. wenig Selbstständigkeit, er hat sich an Herold und Auber genährt und kann dies nie verläugnen; Herold überragt ihn bei weitem, wogegen er über Auber steht in künstler. Besonnenheit und Wissenschaft. H. schreibt höchst geschickt und

kunstgerecht, aber ohne die nöthige Berücksichtigung der Kraft der Stimme; seine Instrumentation ist vortrefflich und oft meisterhaft, nur hascht er leider zuweilen nach unziemlichen Effekten. — 2) (Leon), geb. zu Paris 1802, Bruder des Vor., ist Verf. der Tragödien: Czaar Demetrius und Luther, dann einer Anzahl Lustspiele und Vaudevilles, die er mit Scribe und A. zusammen verfertigte. (3.)

Halirsch (Ludwig), 1802 zu Wien geb., widmete sich der Jurisprudenz, war beim Militairdepartement des Hofraths zu Wien angestellt und starb 1832 zu Mailand. Seine Balladen sind ausgezeichnet und auch als Novellendichter leistete er Tüchtiges. Als Dramatiker offenbarte er ein reichbegabtes, mit blühender Phantasie ausgestattetes Talent, das Großes zu leisten versprach. Er verfaßte: dramaturgische Skizzen, Leipzig 1829. 2 Theile. — Petrarka, dram. Gedicht, ebend. 1823; die Demetrien, Trauerspiel, ebend. 1824; der Morgen auf Capri, dram. Gedicht, ebend. 1829 und Hans Sachs, Schauspiel — Gewandtheit der Erfindung und lebendige Darstellung zeichnen alle seine Produkte aus. (Thg.)

Halle (Theaterstat.). Hauptstadt des Kreises gl. N. in dem preuß. Reg. Bez. Merseburg, mit bedeutenden Salzwerken, einigen Fabriken, einer frequenten Universität und 24000 Einw. — H. ist seit 1810 in die Theatergeschichte Deutschlands eingetreten. Zwar sollte die Stadt schon 1787 eine Bühne erhalten, als Karl Theophilus Döbbelin vermöge seines Privilegiums für den ganzen preuß. Staat auch in H. spielen wollte; der akademische Staat erklärte dies jedoch für unverträglich mit den Verhältnissen einer Universität und Döbbelin mußte diese Unternehmung aufgeben. 1810 aber erhielt H. ein Schauspielhaus, durch mehrere angesehene Bürger, an deren Spitze der Arzt, Oberbergrath und Professor Dr. Reil stand. Dieser Verein ließ auf seine Kosten ein altes, massives Gebäude, welches früher ein Kloster, später eine Stadtschule und dann Garnisons- und Universitätskirche, Magazin u. s. w. gewesen war, zum Theater einrichten; zur Herstellung der fehlenden innern und äußern Verzierungen des Hauses, wozu keine Mittel mehr vorhanden waren, veranstaltete Professor Dr. Schütz, der sich damals mit der dram. Künstlerin Hendel verbunden hatte, einige Darstellungen auf der neuen Bühne und so wurde von einer Privatgesellschaft 1811 mit Emilia Galotti und später mit Kotzebue's Don Ranudo und Stoll's Scherz und Ernst, das neue Schauspielhaus eröffnet und eingeweiht. Voran ging ein von Mad. Hendel-Schütz gesprochener, von Hofrath Schütz verfaßter launiger Prolog, der den Schicksalswechsel des Gebäudes beschrieb. Beide

Vorstellungen fanden enthusiastischen Beifall und der Betrag der Einnahme war zur Bestreitung der noch erforderlichen Ausgaben vollkommen hinreichend. Es erschien zum Andenken an jene festlichen Tage, eine besondere Schrift: Darstellung der Einweihung des neuen Schauspielhauses zu Halle. Auf diese Privat-Einweihung folgte im Juni 1811 die öffentliche, durch die weimar'sche Hofschausp.-Gesellschaft, die in diesem und im nächsten Sommer eine Reihe von Darstellungen in H. und in dem benachbarten Badeorte Lauchstädt gab. Wahrhaft klassische, musik. und dram. Kunstgenüsse wurden H. damals zu Theil. Leider aber hörte diese Verbindung der Bühne zu H. mit der weimarschen schon 1813 wieder auf; H. hatte 2 Jahre kein Theater und erst beim Friedensfeste 1815 veranstalteten Professor Dr. Schütz und seine Gattin wieder eine theatral. Feier, welche von einem Prologe des ältern und einem allegor. Vorspiele des jüngeren Schütz eingeleitet wurde. Von 1816 an spielten nach einander die reisenden Gesellschaften der Directrice Walther und die Directoren Nitschke und Gerlach; 1828 kam Bornschein mit seiner Truppe nach H., der das Schauspielhaus den Reil'schen Erben abkaufte, aber bald Banquerott machte und es wieder verkaufen mußte. Die Universität, die gerade vom König ein Geschenk von 40,000 Thlr. zur Errichtung eines neuen akademischen Gebäudes erhalten hatte, kaufte das durch sein Alterthum und seine Schicksale merkwürdige Haus, und ließ es 1830 bis auf den Grund niederreißen. Die schönen von dem Maler Pozzi in Dessau gemalten Decorationen und sämmtliche Utensilien wurden um ein Spottgeld verkauft. — Seitdem mußten sich nun die Theaterfreunde H.'s und die Gesellschaften der Directoren Almer, Böttner und Lohmeyer bis 1834 mit Nothbühnen im Reithause, im Saale des Gasthofes zum Kronprinzen und dem des Rathskellers behelfen. Da aber diese nach einander benutzten Locale nicht einmal die Einnahme zu Deckung der Kosten eines Theaters für ein Paar Monate gewährten, so mußte H. bis 1837 den Genuß eines Schauspiels gänzlich entbehren. — Dann trat der Oberbürgermeister Mellin an die Spitze eines Vereins zur Erbauung eines neuen Schauspielhauses; durch Actien wurden 13000 Thlr. zusammengebracht und dann 1836 und 37 ein neues Theater gebaut, das freilich nicht so schön und groß als das frühere ist, auch weniger Decorationen, die wieder von Pozzi gemalt wurden, hat, aber doch dem Bedürfnisse entspricht. — Die Actionaire erwählten aus ihrer Mitte 3 Mitglieder zu einem Comité, der nur die Vermiethung und Verwaltung des Hauses besorgt. Das Aeußere desselben ist höchst einfach und bedeutungslos; im Innern hat es 2 Reihen Logen, (die aber so

weit vom Portal der kleinen Bühne zurückstehen, daß man nur auf den vordersten Plätzen sehen und hören kann) ein Parquet, Parterre und eine Gallerie. Es faßt 6—700 Zuschauer; an einem Foyer, wie an Garderobezimmern u. an Localen fehlt es gänzlich; die äußern Mauern bilden zugleich die Rückwände der Logen, so daß nicht einmal ein Corridor dazwischen ist; auch ist der Zauschauerraum nicht in elliptischer Form (die längst als die, in acustischer wie optischer Hinsicht, beste anerkannt ist) sondern in der eines länglichen Vierecks errichtet. — Die erste Gesellschaft, die im neuen Schauspielhause spielte, war die des Directors Bethmann, die es im April 1837 mit einem Prolog und Schiller's Braut von Messina eröffnete. 1838 spielte sie wieder in H., im Herbst aber kam an ihre Stelle die Gesellschaft des Directors Böttner, die auch im Frühjahr und Herbst 1839 in H. spielte. Im Frühjahr 1840 kam die Bethmann'sche Gesellschaft wieder, kehrte aber im Herbste nicht zurück und H. hat daher einstweilen wieder kein Theater. Vergl. die zahlreichen geschichtlichen und kunstkritischen Aufsätze über das Theater in H. vom Prof. Dr. Schütz, in dem h.schen Volkskalender für 1838 (wo auch eine Abbildung des neuen Schauspielhauses beigefügt ist) und in den Zeitschriften: Allgemeines deutsches Nationalblatt, Jahrg. 1837 No. 11—14. Hallisches Wochenblatt, Juni 1837. Hallischer Courier, April 1837 und Provinzialblätter für die Provinz Sachsen April 1838. (Prof. Dr. Sch.)

Hallmann 1) (Johann Christian), 1650 in Schlesien geb., widmete sich in Breslau der Jurisprudenz, lebte als Sachwalter daselbst und starb 1704. Seine Trauer-, Freuden- und Schäferspiele sind ganz im Geiste der Hoffmannswaldau-Lohensteinischen Schule geschrieben. Außerdem verfaßte er noch Schauspiele u. s. w., welche sich in Zeitschriften zerstreut finden. — 2) (Karl Israel), bekannter schwedischer Dichter, gest. 1800. Er verfaßte besonders dramatische Parodieen, die voll kom. Kraft sind und sich einerseits Hollberg, andrerseits Bellmann nähern. Zu nennen sind: Det underjordeska bränneriet (die unterirdische Brandweinbrennerei); Caspar und Dorothea; das Kaffeehaus in der Straße Stor Kyrkobrinken; endlich das schöne kleine Schauspiel: Tillfället gör tjufven (Gelegenheit macht Diebe). (Thg. — M.)

Halsband (Gard.), ein Band, eine Schnur, Spange, Kette oder dergl. die als Schmuck um den Hals getragen wird. Gewöhnlich findet man vorne ein Schloß mit Steinen, ein Medaillon, Kreuz oder dergl.; Stoff und Form des H.s ist unendlich verschieden.

Halsberge (Gard.), diejenigen Theile des Panzers, die Hals und Brust bedecken.

Halsbinde (Gard.), ein am Halse festanliegendes, gewöhnlich mit einer Schnalle zusammen gehaltenes Kleidungsstück für Männer, dessen Form und Farbe nach der Mode wechseln. Schwarze H.n sind indessen am meisten üblich; sie geben dem Halse ein dünneres, weiße dagegen ein dickeres Ansehen. Eben so macht eine schmale H. den Hals scheinbar lang, eine breitere dagegen kurz. Das zu feste Zusammenziehen der H. ist höchst ungesund.

Halsgeschmeide (Gard.), gewöhnlich eine Kette, entweder einfach aus edelm Metalle verfertigt, oder aus einzelnen Zierrathen, wie Sterne, Halbmonde, Sonnen u. dergl. zusammen gereiht und mit Perlen, Steinen u. s. w. besetzt; vornehmlich ein Schmuck der Frauen im Orient, doch auch in Europa üblich. Bei den alten Völkern trugen auch die Männer H. und besonders bei den Römern wurden verdiente Krieger damit beschenkt.

Halskrause (Gard.), eine Halsbekleidung von feinem weißen Zeuge, welches in Falten gelegt ist; jetzt nur von Frauen und den protestant. Geistlichen getragen; im Mittelalter trugen auch die Männer H.n. (B.)

Halsstimme (Mus.), ein fehlerhafter Ansatz der Singstimme, der aus zu weniger oder zu breiter Oeffnung des Mundes entsteht; zuweilen auch irrig gebraucht für Falset, Fistel oder Kopfstimme (s. d.).

Haltung (Aesth.). Wie der Körper in Bewegung oder Ruhe eine schöne H. haben kann, in künstlerischen Darstellungen aber z. B. beim Ballet, wie überhaupt beim Tanz, bei der Declamation u. s. w. haben muß, so ist auch von jedem Kunstwerke eine schöne H. zu verlangen. Die Bedeutung des Wortes ist aber in diesem Bezug auf die Kunst mehr geistiger Natur. H. bedeutet in ästhetischer Hinsicht gleichsam das geistige Band welches die einzelnen Theile verbindet, das Wohlverhalten dieser unter einander und zum Ganzen, den Grundcharakter, aus dem das Kunstwerk hervorgegangen und mit dem es angelegt und consequent durchgeführt ist, die durchgehende Art der Ausführung eines Tonstücks, einer Declamation, eines Gedichts, einer Rolle. Wir sprechen von einer edlen, schönen, strengen, consequenten, aber auch von einer unedlen, unschönen, weichlichen, losen, verschwommenen H. irgend einer künstlerischen Produktion. Die körperliche H. auf der Bühne, bei mimischen oder orchestrischen Darstellungen; betreffend, s. Attitüde, Stellung rc. (K.)

Hamadryaden (Myth.), eine der mythischen Personificationen des Pflanzenlebens, als dessen Beschützerinnen

sie angesehen wurden. Vergl. Dryaden, von welchen sie sich dadurch unterscheiden, daß sie einem einzelnen Baum zugehören, dessen Schicksale sie theilen, folglich auch das Loos der Sterblichkeit. (F. Tr.)

Hambuch (Karl), geb. 1797 zu Berlin, zeichnete sich schon auf der Schule durch seine schöne Discantstimme aus, studirte deshalb Musik und brachte es zu einer bedeutenden Fertigkeit auf der Violine. 1817 jedoch betrat er in Aachen die Bühne als Tenorist mit großem Erfolge und sang hierauf wechselnd in Köln, Düsseldorf u. s. w. 1818 ging er nach Wien, 1819 nach Stuttgart, wo er lebenslänglich angestellt wurde; von hier aus gastirte er an allen bedeutenden Theatern Deutschlands mit dem größten Beifalle; 1833 zog er sich wegen Kränklichkeit von der Bühne zurück, nachdem schon einige Jahre seine Beleibtheit störend auf seine Leistungen gewirkt und starb 1834 in Stuttgart. — H. hatte eine überaus schöne, in Höhe und Tiefe gleich wohlklingende Stimme und die gediegenste musik. Bildung; auch war sein Darstellungstalent nicht unbedeutend, obschon ein angebornes Phlegma dasselbe nur selten zur Entfaltung kommen ließ; heroische Parthieen waren ihm am meisten zusagend, und sein Florestan, Othello, Massaniello u. s. w. waren Leistungen, die schwer zu übertreffen sein dürften. (3.)

Hamburg (Theaterstat.), freie deutsche Stadt an der Elbe, Alster und Bille, unweit der Mündung der Elbe in die Nordsee gelegen, einer der bedeutendsten Handelsplätze der Welt, mit 120,000 Einw. — Wenn irgend eine Bühne Anspruch darauf machen kann, in ihrem Entstehen und Fortschreiten mit aufmerksamen Blicken beobachtet zu werden, so ist es wohl die zu H.; ihre Geschichte repräsentirt gewissermaßen die des gesammten deutschen Bühnenwesens, sie ist außerdem die einzige in Deutschland, die seit 1786 bis auf den heutigen Tag, also 55 Jahre, ein eigenes stehendes Theater erhielt, ohne sich des mindesten Zuschusses von Seiten des Staates erfreuen zu können. Auch in H. waren Fastnachtsspiele die ersten Versuche theatral. Vorstellungen. Sie fanden, ausgeführt von Handwerkern, so großen Anklang, daß von der Kanzel herab gegen diese Festlichkeiten gepredigt wurde. Bis tief in's 17. Jahrh. dauerten diese Fastnachtsspiele fort, doch wurden sie schon gegen Ende des 16. Jahrh.s geregelter, und es erstanden schon Prinzipale; von Sonnenhammer, gekrönter Poet, ist als einer der ersten zu nennen, welcher H. mit seiner Bande bereiste. — 1630 wurde von jungen Leuten das erste Schauspiel aufgeführt; es ist betitelt: Irenaromachia, das ist: eine newe Tragicomödia von Fried und Krieg, Auctore Ernesto Stapelio. Bis um 1685 waren H.s Marktplätze mit Bu-

den zu Gaukeleien u. s. w. übersäet, dann trat endlich eine ernstere Epoche ein: Magister Johann Veltheim kam 1692 mit seiner Truppe nach H. — Die komische Person, der Hanswurst wirkte auch in H., besonders auf die Zuschauer, obwohl sich Veltheim's Truppe sächsische hochdeutsche Comödianten schalt. Sie reiste ab und zu und spielte zuletzt 1721 in H. Die Wittwe Veltheim, Anna Catharina, dirigirte die Truppe bei den letzten Besuchen. 1724 erschienen hochfürstlich würtembergische, denen sich hochdeutsche wienerische Hofcomödianten anschlossen. Bis zu 1725 trafen die Banden Elendson's, Hoffmann's, Spiegelberg, (oft mit Denner vereinigt) und 1725 die renommirtere Försters ein, die sich auserlesene und gewiß remarquable hochdeutsche Comödianten-Compagnie nannte. Diese Vorstellungen fanden im 17. Jahrh. in einer großen Bude in der Fuhlentwiete statt; dann im Hof von Holland in derselben Straße. Veltheim spielte 1702 im holländischen Orhoft und 1709 und 21 in einer Bude auf dem großen Neumarkte; die Denner-Spiegelberg'sche Bande ebenfalls in der Fuhlentwiete. 1733 kam der Prinzipal Ferdinand Müller, 1734 Friese, 1736 Joh. Ferd. Beck, 1738 Joh. Friedrich Lorenz mit der weimarschen Hofcomödianten-Gesellschaft, 1739 der starke Mann, Karl von Eckenberg. Auch war 1677 auf dem Gänsemarkte ein Operntheater errichtet worden; nachdem dieses 1740 von der Operngesellschaft und der Neuberin geräumt wurde, zog Joh. Ferd. Müller mit seiner Gesellschaft ein. 1740 spielte Joh. George Stoll, hessencasselscher privilegirter Hofprinzipal, ihm folgte eine holländische Comödianten-Truppe in der Fuhlentwieter Bude, 1741 spielten daselbst franz. Possenspieler, 1744 trieb der starke Mann abermals sein Wesen, bis 1747 auf dem großen Neumarkte eine ansehnliche Bretterbude erbaut wurde, worin bis 1748 die comédiens français et italiens Vorstellungen gaben und die ersten waren, die in dieser Sprache Glück machten; sie weckten aber auch dadurch wieder den Bannstrahl von der Kanzel, der sie indeß eben nicht schwer zu treffen schien. Nach ihnen traf Nicolini mit seinen Kinderpantomimen ein und erndtete Ehre, Beifall und Geld, wenn auch Lessing sie später abgerichtete Affen nannte. 1752—53 kamen 2 übel berüchtigte Prinzipale, Reibhard und Kuniger; ersterer gab in einer Bude auf dem Pferdemarkte seine, mit Schattenspielen und Hocuspocus gemengten Vorstellungen, denen es anfänglich nicht an Gaffern fehlte. Der Andere gab mit seinem hübschen Weibe, mit Amberg und Frau rc. neben Arlequinaden, Molièrische, und Gellert'sche Lustspiele und Singpossen. Bemerkenswerth ist, daß Franz Schuch

sein Arlequin und vornehmster Komödienspieler war. Die Comödienzettel dieser Unternehmung wimmelten von jämmerlichen Reimereien. In denselben Jahren hausten auf dem, aus einem Dragonerstall umgeschaffenen Theater, ital. extemporisirende Possenspieler und Pantomimiker, die großen Beifall einerndteten; auch ähnliche franz. trafen ein. Von jetzt an verschwanden aber nach und nach die After und Budenprinzipale und ein besserer Geschmack begann in H. allgemeiner zu werden. Bis die Regeneration der Neuberin begann, (1728) waren es Marionettenspiele, Schattenwerke, malerische Ausstellungen, Fecht-, Kampf- und Hetzspiele, Thier- und Menschenkämpfe, die das Publikum unterhielten. — Die Oper betreffend, so hatte Gerhard Schott, ein Freund und Beförderer der Wissenschaften und Künste, sich 1677 mit einigen Musikfreunden zur Begründung einer Oper vereinigt nnd bald stand auf dem Hinterplatze des Gänsemarktes ein Operntheater, welches 1678 eröffnet wurde. Das erste Singspiel hieß: der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch. Die Kirche eiferte auch gegen die Oper und belastete die Mitglieder mit Schandthaten, Landflüchtigkeit rc., Andere kämpften wacker dafür und retteten sie dadurch vom Untergange. Schott führte die Direction oft selbst, wechselnd mit interimistischen Verpachtungen, die sich nach seinem Tode wiederholten, bis unter Monza 1738 die deutsche Oper einging. Das Theater war verfallen, die Garderobe verdorben, die Decorationen veraltet und das Haus selbst baufällig geworden. 1740 hielt Angelo Mingotti im reparirten Opernhause seinen Einzug; er hielt die ital. Oper bis 1743, dann trat eine lange Pause ein, bis Pietro Mingotti, Angelo's Bruder, mit einer vollständigen Truppe aus Prag dem Unternehmen einen neuen Schwung gab. 1746 entließ Mingotti seine Gesellschaft, rekrutirte sich neuerdings in Leipzig und brachte sogar Gluck als Kapellmeister nach H.; aber Nicolini's Pantomimen, Schönemann's und Bigottini's deutsche und franz. Gesellschaften machten nach vergeblichen Versuchen, sich zu halten, 1753 seinem Unternehmen ein Ende. Die deutsche und ital. Oper bestand also 75 Jahre. Nur in den Zwischenpausen benutzte das gedrückte deutsche Schauspiel das Opernhaus. Die Regeneration des Schauspiels in H. datirt sich vom Jahre 1728, und man verdankt sie der Neuberin (s. d.). 1728 besuchte sie H. und gab in der Fuhlentwieter-Bude Vorstellungen; sie bestanden noch aus elenden extemporirten Stücken, Burlesken und franz. langweiligen Trauerspielen. Doch zeichneten sich schon ihre Anschlagzettel durch größere Einfachheit aus, so wie selbst die Burlesken von den gröbsten Späßen gereinigt wurden. Wenn gleich die Gesellschaft neuer hochdeutschen Comö-

dianten, wie sie sich nannte einiges Aufsehen erregte, so war doch der Geschmack für die Oper damals noch nicht genug gesunken, um ihr nicht gefährlich zu werden, und sie zog bald wieder von dannen. In den Jahren 1729, 30, 32, 33 und 35 finden wir sie wieder in H.; die Gesellschaft hatte sich von Jahr zu Jahr gebessert, doch von der franz. Manier konnte sie sich jetzt noch nicht ganz frei machen, griff auch nach zu viel verheißenden Comödienzetteln, ohne jedoch ihr Ziel aus dem Auge zu verlieren. 1733 nahm sich ein patriotischer Hamburger, der dram. Schriftsteller Georg Behrmann ihrer an, der sie zuweilen mit Geld und auch mit Trauerspielen, den ersten nennenswerthen deutschen, unterstützte; besonders sein Timoleon, der Bürgerfreund z. B. errang sich großen Beifall. Als aber 1735 niedrige Possen und Uebertreibungen dem regelmäßigen Schauspiele vorgezogen wurden, ließ die Neuberin im gerechten Unwillen ihre Vorwürfe zu laut werden, weshalb sie die Hamburger eine undankbare stolze Frau nannten. 1736 kam sie zuletzt mit dem Hanswurst, 1737 (nach dem Auto-da-fe desselben in Leipzig) ohne ihn nach H. Sie bezog nun das Opernhaus, aber die Opernfreunde waren gegen sie. Trotz aller Verbesserungen, trotz der auf Joh. Adam Scheibe's Rath eingeführten Verbindung der Musik mit der Poesie in den Zwischenakten, traf sie das Loos der Nichtanerkennung, das sich bei ihrem letzten Besuche 1739 abermals wiederholte. Von allen Seiten, sogar von den Budenspielern, überflügelt, brach ihr Muth und sie griff wieder zu ihren alten Schnacken, Schnurren, Prunk und Flitterstaat. Ihre Freunde konnten gegen den Strom nicht ankämpfen. Ein Ruf der Kaiserin Anna nach Petersburg rettete sie. Sie verscherzte sich übrigens durch ihre Abschiedsrede auf immer die Erlaubniß, in H. spielen zu dürfen. Joh. Friedr. Schönemann, durch Mitglieder unterstützt, die Deutschland's Stolz auf lange Zeit blieben, wie Konrad Eckhof, Konrad Ernst Ackermann, Mad. Schröder, Mad. Schönemann und Tochter &c. eröffnete 1741 das Theater im Opernhause, mußte jedoch trotz eines guten und bunten Repertoires (es wurden sogar Ballete, wiewohl ohne besondere Pracht gegeben) im Dezember schon schließen und H. verlassen. Mad. Schröder verließ Schönemann's Truppe bald nachher, sammelte eine eigene um sich und ging mit ihr nach H. Schönemann eilte ihr nach, sein Privilegium zu schützen; aber die Schröder blieb Siegerin; sie spielte im Opernhause 1742—43, zog der theuren Miethe wegen 1743 in die Fuhlentwieter-Bude, löste dann aber ihre Truppe auf und ging mit Ackermann nach Danzig. Schönemann bezog nun mit seiner bereicherten Truppe 1747 abermals das Opernhaus;

die Leistungen Eckhof's, Starks, Krüger's und Heidrich's trugen dazu bei, dem Kunstgeschmacke eine höhere Richtung zu geben, nur die französirende Manier dominirte noch immer; beiläufig wurden in diesem Jahre zuerst die Zahl der Aufzüge auf den Anschlagzetteln bemerkt. 1750, 51 und 53 wiederholten sich die Besuche Schönemann's in H. Aber trotz der verbesserten Gestalt des Schauspieles reichte die Unterstützung des Publikums nicht zu und er mußte abermals wandern. Bigottini spielte mit einer ital. Truppe 1753 im Dragonerstalle; das Fremdartige gefiel und wurde bevorzugt. Auch brachte er, woran Schönemann scheiterte, ein Abonnement zu Stande. Als Schönemann 1754 wiederkehrte, verband er sich mit Mingotti; doch veranlaßte dies Mißhelligkeiten unter den gegenseitigen Mitgliedern, und als die Eintracht einkehrte, wollte die Kasse nichts mehr auskehren, mithin trennte man sich wieder. — Zu den dram. Schriftstellern jener Zeit gesellte sich nun auch Lessing (s. d.), dessen Damon in jenem Zeitraume zuerst gegeben wurde; aber alles vergebens! Im November mußte Schönemann schließen und vermiethete das Lokal an den ital. Operndirector Locatelli. Dieser erhöhte die Preise und jede Klasse des Publikums strömte ihm zu. Ihn löste 1755 die Koch'sche Gesellschaft ab. Sie gab jeden Abend ein Quodlibet, bestehend aus einem Lustspiel, Trauerspiel oder Operette, einem Intermezzo oder Ballet und einem lustigen auch wohl sehr lustigen Nachspiel. — Ihm folgte 1756 die Schuch'sche Gesellschaft; sie führte, der fußgefaßten Regelmäßigkeit zum Trotz, den Hanswurst wieder vor; aber weder an ihm noch an der zusammengestoppelten Compagnie fand das Publikum Behagen und er mußte bald wieder das Weite suchen. Schönemann's Gesellschaft hatte sich in Mecklenburg-Schwerin sowohl in moralischer als künstler. Hinsicht mächtig gehoben und sie bezog 1756 abermals die Bühne beim Dragonerstalle. Krüger's, Schlegel's, Gellert's, Behrmann's und Lessing's Arbeiten bildeten den Stamm des Repertoirs. Eckhof und Löwen führten Schönemann's gut angelegte Plane durch; das Publikum ließ es nicht an Unterstutzung fehlen, und doch mußte dieses Theater seinen Umsturz erleben. Schönemann's Pferdeliebhaberei verschlang die Früchte des Fleißes, er schloß 1757 die Bühne und wurde Pferdehändler! — Die Mitglieder wollten gern bei einander bleiben, Gelder wurden zu dem Ende vorgeschossen, und es wurde an Eckhof, der kurz vor dem Schlusse die Bühne verlassen hatte, die Aufforderung erlassen, sich wieder einzustellen. Dies geschah und man versuchte, sich selbstständig zu erhalten; da dies aber für die Dauer nicht glücken wollte, wurde Koch aus Leipzig berufen, der

mit einer vollständigern Gesellschaft die Direction übernahm. — Koch vertauschte den Dragonerstall mit dem reparirten Operntheater und es gelang ihm, sich — kleine Abstecher nach Lübeck abgerechnet — von 1758 — 63 zu halten. Er brachte große Abwechslung in die Vorstellungen, cultivirte besonders das Lustspiel und war einer der ersten Beförderer der deutschen komischen Oper, die allgemein ansprach. Aber sie weckte auch böse Kämpfe, Satyren und eine Masse von Streitschriften gegen Koch. — Schlüßlich nur noch, daß Koch in den Zwischenakten der Trauerspiele platte Intermezzen, o er nach denselben, prunklose Ballete produciren ließ. — 1763 beendete Koch seine in H. mit Glück geführte Unternehmung und kehrte nach Leipzig zurück. — Ackermann traf nun mit seiner Gesellschaft ein. Die ersten Künstler Deutschlands sammelte er um sich. Er selbst glänzte in Mantelrollen, launigen Vätern und Charakterrollen, seine Frau in ersten Rollen des Trauerspiels und Lustspiels. Friedr. Ludw. Schröder, damals vorzüglich in komischen Bedientenrollen, Dorothea und Charlotte Ackermann, ein glänzendes Doppelgestirn, bildeten diese berühmte Familie. Ihr schlossen sich an: Eckhof, Schulz, Karol. Schulz, Löwe, Mierk und Frau, Böck, Schröter, später Borchers und die Hensel. 1764 eröffnete er die Bühne im Theater am Dragonerstall, welches er von Koch gemiethet hatte. Koch wurde bald neidisch und wollte sein Eigenthum nicht fürder in Miethe überlassen und schon gedachte Ackermann nach Königsberg zurückzukehren, als die Elite H.s in ihn drang, ein eignes Haus zu bauen, wozu ihm der Vorschuß angeboten wurde. Er ging auf den Vorschlag ein, das Haus wurde auf dem Platz des unbrauchbar gewordnen Operntheaters am Gänsemarkte erbaut. — Doch gerieth der Bau nicht besonders; sowohl im Auditorium als auf der Bühne zeigten sich arge Fehler, welche letztere Schröder später verbesserte, der nicht nur Schauspieler und Tänzer, sondern auch Balletmeister und ein ausgebildeter Maschinist war. Seine Wochengage für diese vier Chargen betrug — Fünf Thaler! In der Zwischenzeit errichtete Ackermann ein Noththeaterchen im Conzertsaale und erwirkte sich außerdem die Erlaubniß, in Bremen spielen zu dürfen, bis der Bau vollendet war. 1765 stand das Haus nicht nur in seinen Mängeln vollendet da, man versuchte es sogar seine Sicherheit in Zweifel zu ziehen. Die Einnahme blieb weit hinter den Erwartungen zurück, aber Ackermann verlor den Muth nicht und verbesserte Decorationen und Garderobe. Von vielen Seiten wurde dahin gearbeitet, ihm sein Unternehmen zu verleiden und besonders Löwen, der Schwiegersohn Schönemann's, trug dazu bei. Der Kaufmann Abel Sei-

ler wurde von Mad. Hensel, Löwen und Bubbers, früher Schausp. bei Schönemann, beredet, ein Nationaltheater für H. zu errichten; Ackermann wurde nun systematisch gereizt, Seiler rückte mit sehr annehmlichen Propositionen näher, und unter solchen übergab ihm Ackermann Haus, Garderobe und Decorationen und schloß 1767 seine Unternehmung. Der bedeutendste der ersten Schritte der neuen Direction ist wohl Lessings Anstellung als Dramaturg und Consulent, denn diesem verdanken wir seine unschätzbare Dramaturgie! Das große Publikum blieb demungeachtet kalt und theilnahmlos, man hatte die Erwartungen zu hoch gespannt und fand, daß das Versprochene nicht geleistet worden und war undankbar gegen das Gute, was man fand. — So viel ist gewiß, daß das Werk zu groß angelegt und man daher genöthigt war, im Dezember 1767 zu schließen und nach Hannover zu wandern, nachdem eine franz. Truppe der Unternehmung noch großen Nachtheil gebracht. — Bis zur Wiederkehr Seiler's gaben Herr Berger und Madame Vinck nicht unbeliebte Intermezzi. Im Mai 1768 wurde die Bühne mit Eugenie und einem Prologe wieder eröffnet. An die Aufführung des Lustspiels: der Zweikampf knüpft sich der berüchtigte Göze-Schlossersche Comödienstreit (s. d.). Das Theater hatte indessen einen keineswegs günstigen Fortgang; vergebens wurden gute, neue Stücke hervorgerufen, vergebens reizten Eckhof's, der Ackermann'schen Familie, Borchers, der Hensel treffliche Darstellungen den Kenner, die Theilnahme versiegte immer mehr nnd weder geschmacklose Possen noch Intermezzen, Tänze u. s. w., zu denen die Noth greifen hieß, vermochten das lecke Schiff zu halten. Schon im Juni 1768 eilte die Unternehmung zur Neige. Die Kasse war von lauten Gläubigern umgeben, die Schausp. wurden zu gewissen Tagen, nach bestimmten Aufzügen bezahlt. Eckhof am Mittwoch, Schröder am Montag nach dem 2. Aufzuge rc. and selbst damit wurde nicht Wort gehalten. Die h.er Calamitäten wiederholten sich in Hannover und im März 1769 wurde daselbst geschlossen, worauf Ackermann die Leitung wieder übernahm. — Im Februar 1769 kam unterdessen Wäser mit seiner Truppe zu kurzem Besuche nach H. Ihm folgte eine Gesellschaft franz. Operisten, unter der Leitung des Hammon'schen Ehepaares, erfreute sich großen Zulaufes, und spielte 1770 abermals; dann folgte ein Italiener, Bustelli und auch Seyler mit seiner Truppe fand sich ein and spielte in dem baufälligen Hause, am Dragonerstall. Während der Advents- und Fastenzeit fröhnte Ackermann seinem Hang zum Umhertreiben und zog nach Kiel, Flensburg u. s. w., spielte auch in einem Wirthshauslokale in Al-

tona, wo jedoch aufzutreten Schröder sich durchaus weigerte. Im November 1770 starb Ackermann; Schröder setzte, Namens seiner Mutter, die Direction fort. 1772 nahm er mehrere Veränderungen im Hause vor und trug viel zur Verbesserung der Garderobe bei. Nicolini kam 1772 auch wieder nach H. und drohete mit seinen trefflichen Decorationen, seinen Maschinen und Verwandlungen, dem deutschen Schauspiele das Garaus zu machen; Schröder vereinte sich mit ihm, obwohl kein Vortheil zu erwerben, nur Schaden abzuwenden war; er selbst ging mit dem Schauspiel nach Lübeck, Celle und Hannover und kehrte im Juli 1773 zurück. Die Zahl der Besucher mehrte sich, die Sorgsamkeit für die Darstellungen, die Befruchtung des Repertoires stieg und weckte einen nie dagewesenen Enthusiasmus. Eine kleine bald wachsende Gesellschaft von Schauspiel-Freunden bildete einen Kreis von Tonangebern, dem das Publikum gehorchte. — Mit literarischen Streitigkeiten über den Werth und Unwerth der Bühne begann und endete indessen dies Jahr. Die Hammon'sche franz. Gesellschaft spielte wieder am Dragonerstall. Es wurden Preise von 20 Louisd'or für 3- und 5aktige Originalspiele und 6 Louisd'or für übersetzte bestimmt, die die Prüfung bestanden. Im Mai erkrankte und starb Charlotte Ackermann im noch nicht vollendeten 18. Jahre. — Es ist schwer zu beschreiben, welchen Eindruck dieser Todesfall in H. machte: die Stimme des Beileids gränzte am Beerdigungstage fast an Schwärmerei. Die Gesellschaft ging bald nachher nach Lübeck, Hammon spielte unterdessen beim Dragonerstalle. Im Septbr. und Octbr. wurden die ersten Preisstücke aufgeführt. 1776 erschien Hamlet nach Schröders Bearbeitung; Brockmann und Hamlet waren das Gespräch des Tages und beschäftigten die zeichnenden und bildenden Künste; auch Othello ging über die Bühne, aber der Ausgang wirkte dergestalt auf die Nerven der Zuhörer, daß der Schluß verändert werden mußte. 1778 beschleunigte sich zu früh das Ende dieser glänzenden Epoche. Brockmann ging nach Wien und Dorothea Ackermann verheirathete sich. Eine allgemeine Lauigkeit wurde sichtbar, bis Schröder das bessere Publikum durch seinen Lear erweckte. Er kämpfte überhaupt mit rastloser Thätigkeit für die Aufrechthaltung des Institutes. Auch Fleck, Stegmann u. A. wurden 1779 gewonnen, aber — die Ackermann'sche Periode sollte ihr Ende haben. Mad. Ackermann sehnte sich nach Ruhe und auch Schröder war der Directionsführung überdrüssig. Es wurde demnach der Gesellschaft angezeigt, daß mit Ostern 1780, dieselbe als aufgelöst zu betrachten sei. Diese Ankündigung wirkte elektrisch im Publikum, man fühlte was man verlor, und sah trübe einer Zukunft entgegen, in

der man vielleicht das Schauspiel überhaupt entbehren müsse. — Am 3. März 1780 wurde mit Emilie Galotti und einer von Schröder gehaltenen Abschiedsrede das Theater geschlossen. — Gleich nach der Erklärung Schröder's, die Direction nicht mehr führen zu wollen, vereinigte sich eine Gesellschaft kunstliebender H.er und schoß 30,000 Mark auf Actien zusammen, Mad. Ackermann verstand sich zu einer Vermiethung ihres Locales und Inventariums, gegen einen jährlichen Pacht von 9300 Mark. Die Kaufleute Voght und Greve und der Postdirector Bostel übernahmen die Führung des Geschäftes; der Schausp. Bubbers unterzog sich der Regieführung. Voght war die Seele des Ganzen. Eifrig warb man um den Beitritt des Schröder'schen Ehepaares, als darstellende Mitglieder, welches auch gelang; man gewann außerdem Stegmann, Borchers, Rennschüb nebst Frauen, Mad. Starke, Fleck, Lamprecht u. A. m. Mit Julius von Tarent und einem Prologe wurde begonnen, und das Repertoir zeugte beim Beginnen von Geschmack und sinniger Auswahl. Voght veranlaßte die ersten Familien H.s, zu Gunsten des Theaterbesuches Mittwochs anderen Vergnügen zu entsagen, dagegen verpflichtete er sich an diesem Tage, den Vorstellungen einen besonderen Reiz zu verleihen. Die Logen wurden dadurch selbst bei Sommertagen, mit der Blüte der Damenwelt geschmückt. Leider machte sich schon nach dem ersten Vierteljahre die Vielköpfigkeit der Actionistenverwaltung geltend: Schausp. und Schauspielerinnen gewannen bei den Actieninhabern Einfluß; Rollen und Gagen wurden nach Gunst verliehen, unnöthig Angestellte wurden übermäßig besoldet, weil sie eben mit Actionisten befreundet waren und dergl. mehr. In diesem Zustande fand Schröder bei seiner Rückkehr von einer Kunstreise die Bühne, und gab ihr wieder einen neuen Aufschwung; er übernahm die Regieführung. Das Schauspiel erhob sich wieder, denn der Oper fehlte trotz ihrer ziemlichen Vollständigkeit eine eigentliche Richtung. Der Senat gewährte die Vergünstigung, bis zum 4. Adventsonntage und in der Fastenzeit 3 Wochen länger zu spielen. — In Agnes Bernauerin wurde Schröder zu seinem größten Aerger — hervorgerufen; das erste Beispiel dieser Sitte, oder Unsitte in H. Der Geschmack für die Sturm- und Drangperiode wurde nun auch hier geweckt. — Lessing starb Anfangs 1782: zu seiner Todtenfeier gab man Emilie Galotti. Nach der Aufführung ertönte eine treffliche Trauermusik; die Bühne war durchaus schwarz bekleidet, in ihrer Mitte erhob sich ein Postament mit einer Urne, um welche alle Mitglieder in tiefster Trauer gruppirt waren. Nach einem feierlichen Gesange hielt Schröder eine Trauerrede, ungekünstelter Antheil

herrschte bei dieser würdigen Feier. — Der bald darauf erfolgende Abgang Schröders und Frau zum Hoftheater in Wien war ein großer Verlust, der auch Voght's Zurücktritt von der Geschäfts-Führung veranlaßte. Dem ganzen Wesen gab dies eine andere Richtung. Die Regie wurde unter Fleck, Borchers und Zuckarini getheilt, während der Schauspieldichter Brömel die durch Voght entstandene Lücke ausfüllte; auch wurde alles Mögliche gethan, den Verlust zu ersetzen und das Personal zu vervollständigen. Das musik. Drama hob sich, die Oper ebenfalls, aber der Zustand des Schauspiels wurde immer zerrissener, und der zerrüttete Zustand der Finanzen beschleunigte vollends den Schluß der Actienunternehmung. Zu Michaelis zeigte sich ein Deficit von 20,000 Mark. Die Actionisten weigerten sich für ein ferneres Deficit einzustehen. Sie erklärten sich nur bereit, die Actien, auf die noch 400 Mark zu zahlen waren, zu completiren. Da trat der Kaffetier Andreas Dreyer, einer der Actionäre, auf und erklärte: das ganze Unternehmen mit seinen Passivis und Activis für eigene Rechnung antreten und auf die Completirung der Actien verzichten zu wollen. So begann denn eine neue Epoche der Unternehmung. Ihr Oberhaupt Dreyer übergab die Führung an Brömel und sie begannen im Octbr. 1781. Aber bald zeigte sich Zersplitterung und Zerrüttung in allen Theilen! Man warf sich bald auf das Schauspiel, bald auf geschmacklose Opernpossen, auch mit dem Ballete versuchte man es und Sacho aus Wien wurde mit einer Menge Tänzer und Tänzerinnen verschrieben. Es war aber in diesem bunten Treiben nicht einmal eine feste Richtung, und diese Planlosigkeit mußte die Auflösung der Dreyer'schen Unternehmung beschleunigen. Es sei hier der wunderlichen Anpreisung von Schillers Räubern, die zum Erstenmale gegeben wurden, auf dem Theaterzettel gedacht, die also lautete: „Die mannichfachen Schönheiten und die damit verbundene moralische Absicht dieses Schauspiels sind die Veranlassung gewesen, dem hiesigen Publikum dies von der deutschen Bühne bereits mit ausgezeichnetem Beifall aufgenommene Stück nicht vorzuenthalten, so sonderbar der Gegenstand desselben auch zu sein scheint." Trotz vorzüglicher Einnahme, fand Dreyer keinen pecuniären Vortheil. Brömel, als Dirigent verließ ihn und legte die Zügel in die Hände des Regisseurs Fleck nieder, Dreyer wollte Fleck, Klos und Stegmann die Führung auf 1 Jahr mit Garantie gegen die Abonnenten überlassen, als das Unternehmen über Hals und Kopf endete: Unzelmann nämlich gerieth mit seinem Chef in einen Streit, der mit handgreiflichen Erklärungen endete und Unzelmann veranlaßte, nicht mehr aufzutreten; der Unternehmer ließ die Zet-

tel zur angekündigten vorletzten und letzten Vorstellung abreißen. Eine projectirte neue Direction wurde durch Personalstreitigkeiten in der Geburt erstickt und so war H. den Sommer ohne Theater, denn der Besuch einer toscanischen Truppe, die bisher vor dem Thore spielte, darf nicht gezählt werden. Unterdessen war der Bau des neuen geschmackvollen Theaters in Altona vollendet, und Seyler wendete sich dahin. Bald unterzeichnete Seyler mit Dreyer einen Accord zur Uebernahme des Theaters in H. auf 1 Jahr gegen eine tägliche Abgabe von 15⅔ der Brutto Einnahme. Im Septbr. 1783 begann er seine Vorstellungen; aber das Personal genügte nicht; die besten Vorstellungen ließen kalt und nur einige kleine Possen regten etwas an. Das Jahr 1784 begann mit glücklicheren Auspicien, indem Schröder seine Mutter besuchte und auf den lauten Ruf des Parterres einige Gastrollen spielte. Im Mai traten Klor und Zuckarini in Seylers Contrakt ein. Für den Sommer zahlten sie nur halbe Gagen. Als die gute Theaterzeit kam, zeigte das Publikum eine verächtliche Gleichgültigkeit gegen die Bühne und nur Gastrollen weckten das Interesse auf kurze Zeit. Die Direction erlitt manche Veränderung; an Zuckarini's Stelle trat Eule und später Brandes; aber die launige Glückgöttin bewies sich immer ungnädiger. Schröder hatte indessen eine Gesellschaft geworben und Altona mit seinem neuen geschmackvollen Hause besucht, augenscheinlich um sich zur Uebernahme des h.er Theaters in dessen Nähe zu rekrutiren und vorzubereiten. Im Mai 1785 eröffnete er seine Bühne in Altona und es ist leicht zu berechnen, wie nachtheilig dies Unternehmen auf das h.er Theater wirken mußte. Obschon nun Schröder im August mit seiner Gesellschaft nach Lübeck reiste und Iffland in H. als Gast auftrat und großen Beifall erndtete, so ging doch Alles rückwärts und gewiß ersehnt von der Direction nahete sich mit Ende März der Ablauf des Theaterjahres. Man schloß bereits am 23. mit dem Narrenhospital und einer Abschiedsrede, von Minna Brandes gehalten, worin die Zukunft des h.er Theaters durch Schröders Leitung auf eine für ihn höchst schmeichelhafte Weise proclamirt wurde. Diese Actienunternehmung belegt abermals, daß das Ziel nie erreicht wird, dafern die Actionäre sich nicht der Mitdirection entschlagen, sich nicht ganz fern von der innern Leitung des Ganzen halten. — Schröder begann seine Vorstellungen in Altona im Mai 1785 und bereitete sich nun sorgsam auf seine Unternehmung in H. vor. Zuschauerplatz und Bühne wurden neu und elegant decorirt, der Maschinerie, Beleuchtung und dem Costüme die größte Aufmerksamkeit gewidmet, und jede Willkühr der Schausp. in der Wahl desselben gehemmt. Die Vorstellungen

begannen mit dem Glockenschlage und zu den Zwischenakten waren keine ungebührlichen Pausen gestattet; das Orchester ward unter Hönike's verdienter Leitung so vollstimmig hergestellt, als es ehedem nur bei Opern der Fall war. Der Gang der Vorstellungen selbst erhob sich zu jener Musterhaftigkeit, die ihren Ruhm über ganz Deutschland verbreitete, und auf lange Zeiten ein schönes Erbtheil der h.er Bühne verblieb. Die Gesetze, welche Schröder einführte, sind noch jetzt von fast allen Bühnen Deutschlands als Vorbild benutzt worden. In seiner Ankündigung versprach er nur ein Schauspiel und das hoffte er nach und nach in möglichster Vollkommenheit hinzustellen. Ein gleiches getraute er sich aber nicht in der Oper. Am 19. April wurde die Bühne mit Emilie Galotti und einer von Schröder gehaltenen Rede eröffnet und neben lautem Beifalle machten sich auch gleich Anfangs ungerecht krittelnde Stimmen geltend. Die vorzüglichsten Mitglieder waren, außer Schröder nebst Frau und Pflegetochter (Dlle. Schwarzenfeld) Eule, Zuccarini, Klingemann, Dengel, Löhrs; die Damen Seyler, Borchers, Brunian und später noch Brandes und seine talentvolle Tochter Minna. Einige Versuche, das Publikum für Trauerspiele zu gewinnen, wollten nicht gelingen; man entschied sich vorzugsweise für das Lustspiel, und der Ernst wurde in den durch Iffland so beliebt gewordenen Familienschauspielen befriedigt. Sie wurden aber auch in einer Vollkommenheit gegeben, wie weder früher noch später. Erst nach einem Jahre, im October 1787, wurde die erste Oper, der Deserteur mit vielem Beifalle gegeben. Langerhans und Frau und Normann waren unterdessen für die Oper gewonnen. Decorationen und Kleiderpracht, eine blendende Illumination u. s. w. verwirrten und betäubten besonders in Adelheid v. Veltheim von Großmann und Neefe. Auch 3 Maskeraden wurden erlaubt und gehörig aufgeputzt. Mozarts Belmonte und Constanze kam ebenfalls in diesem Jahr und gefiel sehr. Auch die Singspiele z. B. die Liebe unter den Handwerkern, Ferdinand und Nicolette, die Höhle des Trophonio und Lilla erwarben sich große Gunst. Schröder gab Anfangs abwechselnd Vorstellungen in Altona, doch stellte er sie bei dem kargem Lohne bald wieder ein. Vom Rathe waren dagegen von nun an die Vorstellungen bis an den 4. Adventsonntage, so wie in 4 Fastenwochen erlaubt, dagegen das Gesuch an Sonn- und kleinen Festtagen zu spielen, trotz dafür jährlich gebotenen 1000 Thlr. für die Armen, abgeschlagen. Die Strenge des Winters 1788—89 hatte Schrödern so großen Schaden gebracht, daß er gezwungen war, sein Silbergeräth zu verkaufen. Dazu machte Miré mit einem Festspektakel, elende Pantomimen, worin er die

Stadtsoldaten über einander klettern und Pyramiden bilden ließ, volle Häuser, zum Nachtheile des Theaters. 1789—90 wurde Kotzebue zuerst bekannt und gewann die laute Stimme des Publikums; sein Menschenhaß und Reue erlebte in einem Jahre 30 Vorstellungen und mit gleich großer Gunst wurden die Indianer in England aufgenommen. In der Oper erschien Mozart's Don Juan mit siegendem Beifall. Im Frühjahr 1790 löste Schröder die Oper gänzlich auf, suchte sie jedoch beim Beginnen des Winters wieder herzustellen; auch fanden abwechselnd wieder einige Vorstellungen in Altona statt. 1791 machte Schröder eine Reise durch Deutschland, um einige Lücken im Personale auszufüllen; das Geschäft führten indeß Mad. Schröder und Zuckarini. Im Juni schloß er auf einige Tage das Haus, um Verschönerungen und erneute Bequemlichkeiten im Zuschauerraume vorzunehmen. Trotz des wahrhaft edeln und kunstfördernden Wirkens, hatte Schröder doch, wie früher schon erwähnt, zahlreiche Widersacher, deren Wuth durch das Gelingen seiner Unternehmung nur gesteigert wurde. Mannigfache Kränkungen hatte er bereits erduldet, als der heimliche Abgang der beliebten Schauspielerin Sophie Boudet, bedingt durch grobe Versündigung gegen Schröders strenge Sittlichkeits-Gesetze, ihm die bitterste zuzog: als er ihre Entweichung öffentlich bekannt gemacht (Januar 1792) und 2 Tage spater in seinem unübertroffenen Orgon in Tartüffe die Bühne betrat, wurde er mit Pfeifen, Zischen und jedem tobenden Geschrei des Mißfallens empfangen, und während der Vorstellung unausgesetzt begleitet. Die Stimme derer, die sich gegen ein so pöbelhaftes Betragen auflehnten, verhallte erfolglos. Nie hat sich die Selbstüberwindung des großen Künstlers glanzvoller bewährt, als an diesem schmachvollen Theaterabende. Er führte seine Rolle mit eben der Laune, mit eben der Freiheit und Sicherheit durch, die man stets an ihm bewunderte, und kein Zug von ihm ließ errathen, daß irgend etwas Ungewöhnliches um ihn her vorginge. — Er erklärte am nächsten Tage öffentlich, das Theater aufgeben zu wollen und forderte sichere Männer zur Uebernahme seines Contraktes auf. Die sehr überwiegende Mehrheit des Publikums beeiferte sich dagegen, durch Festlichkeiten, Auszeichnungen, die man dem Gemißhandelten erwies und durch inständiges Bitten, von seinem Vorhaben abzustehen, den Beweis zu geben, wie der bessere Theil H.s von ihm denke. Auch veranstaltete man eine öffentliche glänzende Ehrenerklärung: 6 Tage später wurde wieder Tartüffe gegeben. Das Schauspielhaus war überfüllt, man wartete den Anfang des Schauspiels nicht ab, rief von allen Plätzen: Schröder bis er erschien und mit einem Beifallssturm begrüßt wurde.

Ein achtungswerther Mann aus dem Publikum erhob sich, und trug ihm den allgemeinen Wunsch vor, er möge einer Bühne seine fernere Leitung nicht entziehen, die sich nur durch ihn einer so allgemeinen Zufriedenheit hätte erfreuen können. Tief erschüttert erwiederte Schröder zustimmend. Das Erscheinen der Mad. Schröder wurde ebenfalls mit dem lautesten Beifall bezeichnet. In diesem Jahre gestattete der Rath auch Sonnabends Conzerte, die später auch den Sonntag bewilligt wurden. Zuccarini trat als Sivers im Vetter aus Lissabon zum letztenmale auf und ging, nach 10jährigem Aufenthalte, nach Mannheim. Der Tod des Kaisers Leopold schloß das Theater auf einen Monat. 1793 legte Schröder den Grund zu einem Pensionsfond für das h.er Theater, indem er die Einnahme zweier Conzerte dafür bestimmte und sie der Theilnahme des Publikums empfahl. Es wurde nun auch bewilligt, von 14 zu 14 Tagen an Sonn- und kleinen Festtagen Conzerte zu geben, deren Ertrag für die Pensionsanstalt bestimmt war, jedoch unter der Bedingung, daß sie nie zu theatralischen Vorstellungen ausarteten. Sie fanden statt und es wurde ihnen eine sorgsame Auswahl und nach und nach wachsende Theilnahme gezollt. Auch wurde der Anfang des Schauspiels statt 5 Uhr wie bisher, um ½ Stunde später angesetzt. Obwohl 1794 die Stimmung wie der Besuch des Publikums stets vortheilhaft war, so fühlte man doch, das h.er Theater sei nicht mehr das, was es 1786 gewesen. Bedeutende Verluste im Personale hatten statt gefunden, bei der Auswahl der Stücke war dem Spektakel, dem Aufputz u. s. w. zu viel Raum gegeben worden. Schröder selbst trat nur selten in neuen Rollen auf, wozu ihn die Abnahme seines Gedächtnisses nöthigte. Der Zustand des Orchesters war nicht befriedigend u. s. w. Eine Gesellschaft engl. Schausp. unter der Direction von Mr. Williamson gab im November in Altona, im Dezember auch in H. und zwar auf dem neuen Markte, in einer wohl eingerichteten Bude, Vorstellungen. Gleichzeitig mit ihr erschien eine franz. Schausp.-Gesellschaft aus Brüssel, und wollte mit Schröder abwechselnd Vorstellungen geben und die Einnahme mit ihm theilen; es wurde vom Publikum sehr übel aufgenommen, daß Schröder nicht darauf einging. — Die Franzosen richteten nun ihr Theater im Conzerthofe ein und eröffneten es ebenfalls im Dezember; sie hatten ausgezeichnete Künstler, ihr Repertoir bot große Abwechslung und wurde besonders von niedlichen Operetten und Vaudevilles belebt; so strömte man denn der neuen Erscheinung zu. Schröder war empfindlich, besonders daß sich der erste Rang so entschieden von ihm wandte. Nur die Gallerie blieb ihm treu und als an vielen Abenden zwei Dritttheile der zuströmenden Menge zurückgewiesen werden

mußte, gab er dem Kassirer den Befehl, den ersten Rang um Galleriepreise zu eröffnen, was böse Folgen haben mußte. Am Schlusse des Theaterjahres hielt Schröder eine Rede, gegen die Huldigung fremder Kunst, die besser unterblieben wäre, obwohl sie des Eindruckes nicht verfehlte, denn es war ausgesprochen, daß man an der Schwelle stand, den verdienten Mann zu verlieren. — Die engl. Schausp. machten schlechte Geschäfte, bei den franz. hingegen wurde der Raum bald zu eng und man dachte an die Errichtung eines geräumigen Lokales. Schröder dagegen machte seiner Gesellschaft im April 1795 bekannt, daß sie über's Jahr entlassen sei und bot das Theater öffentlich aus. Aber Niemand meldete sich; dagegen erhielt er ein Schreiben von allen Mitgliedern, worin sie ihn dringend ersuchten, von seinem Vorhaben abzustehen. Er mußte sich selbst gestehen, daß er zu weit gegangen sei, da das Publikum alsbald das Theater zahlreicher als gewöhnlich besuchte; Schröder widmete sich mit erneuter Thätigkeit der Direction, das Repertoire wurde sehr belebt, viele Gastrollen veranlaßt, die Conzerte reicher ausgestattet u. s. w. Der Bau des franz. Theaters auf der großen Drehbahn wurde indessen beendet, geschmackvoll eingerichtet und verziert und im October 1795 eröffnet. Mad. Chevalier (s. d.) erschien und wurde bald zum Abgott der Menge, man verlangte ihre Beibehaltung, da die Societé aber ihren Anforderungen nicht genügen konnte, so entstanden Tumulte und Scandale ohne Zahl, gegen die die Behörde vergebens einschritt. Mit dem Jahr 1796 wurde die Vergötterte angestellt, die Actionäre hoben die bisherige democratische Verfassung auf und übernahmen die Entreprise auf eigne Gefahr. — Schröder führte während der Zeit seine vorzüglichsten Schöpungen noch einmal dem Zuschauerkreise vor, und im März erschien er als Odoardo in Emilia Gallotti zum letztenmal auf seiner hier Bühne, mit welcher Rolle er sie vor 11 Jahren eröffnete. Dem Stücke folgte eine Abschiedsrede; sie wurde von dem größten Theil der Zuschauer gefühlt, verstanden und gewürdigt. Lauter Beifall begleitete sie wie die ganze Darstellung, wenn auch das Publikum im Ganzen über Erwartung kalt war. Im April 1796 beliebte der Rath den 8. Theil von der Einnahme aller öffentlichen Vergnügen einzuziehen und in Folge dieses Beschlusses, erhöhten die franz. Schausp. ihre Preise durchweg mit 4 Schilling. Schröder beschränkte dies auf Parterre und Logen und befreiete aus Dankbarkeit sein Galleriepublikum von der Auflage. Da dem Ritter Pinetti auf dem franz. Theater Sonnabend und Sonntags Vorstellungen „mit neuen curiosen Maschinen" bewilligt wurden, erneuerte Schröder sein Gesuch um gleiche Gunst, wurde jedoch abermals abgewiesen. — Am franz.

Theater gab die vergötterte Mad. Chevalier zu scandalösen Auftritten Veranlassung und wurde auf eine noch nicht erhörte Weise ausgepfiffen. Man verständigte sich jedoch bald wieder. Auch machten die Actionisten die Erfahrung, daß sie mit August ein Kapital von 42000 Mark bereits eingebüßt hatten und vom September an wurde nun nach der früheren Vereinigung fortgespielt, d. h. die Actionaire nahmen ihre Garantie zurück und die Schausp. theilten die Einnahme. Schröder zog sich von 1797 an mehr auf seinen Landsitz Rellingen zurück und übertrug die Ausführung seiner Anordnungen einem von der Gesellschaft selbst gewählten Ausschusse: Löhrs, Langerhans, Stegmann, Herzfeld und Eule. Diesen machte er nun den Vorschlag, ihnen die Direction gegen eine Abgabe von 12% der täglichen Einnahme auf 3 Jahre zu verpachten, dafern sie sich verpflichteten, seine Bühnen- und Pensionsgesetze unverbrüchlich aufrecht zu erhalten. Man einigte sich zwar, aber die besten Mitglieder der Gesellschaft protestirten dagegen. Dies veranlaßte wieder Reibungen mit dem Ausschuß, der an der abgeschlossenen Uebereinkunft fest hielt. Da die Mitglieder ein früheres schriftliches Versprechen von Schröder hatten, daß er ohne ihre Zustimmung die Direction nicht abgeben wolle und ebenfalls auf ihrem Rechte bestanden, ging das Zerwürfniß so weit, daß mehrere sich fortzuspielen weigerten, Reinhardt dies am 19. October dem Publikum von der Bühne herab anzeigte nnd Schröder am nächsten Tage das Haus schließen mußte. Reinhardt, Fr. Braun und Fr. Werdy, Dlle. Janne und Krug, die Führer der Opposition, wurden sofort entlassen, die Uebrigen kehrten zu ihrer Pflicht zurück. Im Publikum waren die Stimmen getheilt, und eine Masse Controverse tauchten auf. Schröder war durch diese Zerstükkelung der Gesellschaft genöthigt, selbst wieder als Schausp. zu erscheinen und bei seinem ersten Auftreten begrüßte ihn ein volles Haus mit jubelndem Zuruf. — Die franz. Schausp.-Gesellschaft glaubte diesen Tag ebenfalls feiern zu müssen und gab l'Impatient, l'Intendant comédien malgré lui, und le Directeur dans l'embarras. Bis Ende März 1798, wo er die Unternehmung schloß, spielte Schröder noch 33 Mal und beurlaubte sich als Graf Klingsberg in der unglücklichen Ehe und einer Abschiedsrede. — Das neue Regiment der 5 Directoren Eule, Löhrs, Langerhans, Stegmann u. Herzfeld, gewissermaßen auf einer revolutionairen Bewegung errichtet, consolidirte sich bald. Am 11. April wurde mit einem musik. Prologe: Furcht und Hoffnung und dem neuen Lustspiele von Ziegler: Weltton und Herzensgüte die Bühne mit Beifall eröffnet. Das Haus war neu und geschmackvoll decorirt. Solbrig, Apel, Wohl-

brück, Kruse u. a. wurden an die Stelle der Ausgeschiedenen engagirt. Das Repertoir war reich und gediegen und das Publikum war zufrieden und hatte Ursache dazu. Auch erfreute sich die Direction der Vergünstigung, daß die so oft angerufenen Sonn= und Feiertage zu Vorstellungen frei gegeben wurden, kurz, es vereinte sich alles, den schönsten Hoffnuugen für die Zukunft Raum geben zu können. 1799 entwickelte die Direction eine gleiche Thätigkeit und fand dafür reichen Lohn: Von Ostern 1798—99 wurden 179,222 Mark, von 1799—1800 201,000 Mark eingenommen, während Schröders größte Einnahme sich nur auf 167,904 Mark belief. Das franz. Theater bestand daneben fort und machte in den Sommermonaten Ausflüge nach Pyrmont u. s. w. 1801 änderte sich alles und es traten wieder Zerwürfnisse mit dem Publikum ein; Klagen wurden laut und viele Mißbräuche in den öffentlichen Blättern gerügt. Vor allem beschwerte man sich über einen empörenden Stolz der Direction, die nicht das Mindeste that, die drohenden Ungewitter zu beschwören. Nach manchen einzelnen Aeußerungen der Unzufriedenheit wurde am 15. April der Lärm so stark, daß die Vorstellung unterbrochen wurde; man drängte indeß die Pfeifenden aus dem Parterre, wozu sich Lampenputzer, Arbeitsleute und Statisten unter die Menge gemischt hatten. Das Publikum war dadurch im höchsten Grade beleidigt und rächte sich am 20. Es sollte Menschenhaß und Reue gegeben werden. Das Parterre war ungewöhnlich stark, der erste Rang ganz besetzt. Als der Vorhang aufrollte erscholl der einstimmige Ruf: Die Direction! einzeln und zögernd erschienen die 5 Directoren; ein gewählter Sprecher trat vor, verlangte Verbesserungen im Repertoir, Personal u. s. w., Rechtfertigung wegen des Ereignisses am 15. und förmliche Abbitte. Nach vielen Hin= und Herreden that die Direction demüthig Abbitte und gab das feierlichste Versprechen, es an nichts fehlen zu lassen, um sich die Zufriedenheit des Publikums wieder zu verschaffen. Die Vorstellung selbst ging dann ohne Störung vorüber. Es wurden nun auch die Lücken im Personal ausgefüllt, ein reicheres Repertoir hergestellt und für äußern Schmuck der Darstellungen mehr gethan. Das Publikum gab sich wieder zufrieden und Schröder erneute den Pachtcontrakt mit den Directoren Eule, Stegmann und Herzfeld bis 1811. Bemerkenswerth ist die 1803 erfolgte Errichtung einer kleinen Bühne in der Vorstadt St. Georg, in Verbindung mit Altona, die indessen nur an Peter Squenz mahnte. Dem Innern des Hauses wurde 1804 eine ganz neue geschmackvolle Decoration gegeben, auch vom Architecten und Maler Pozzi in Dessau, ein neuer Vorhang gemalt. Das Theater zu St. Georg erreichte, wie das Altonaer bald sein Ende. Auch mit dem franz. sah es

übel aus, Petersburg caperte ihm nach und nach die besten Mitglieder weg. Beide Theater vereinigten sich daher, obwohl die deutsche Direction, aber vergeblich, dagegen einkam, unter dem Namen: Société française et lyrique; der Erfolg war ein mittelmäßiger, wie zu erwarten war. — 1806 erneuerten sich die Mißstimmungen über die Verwaltung, man faßte sogar den Plan, ein neues Schauspielhaus zu erbauen und eine andere Gesellschaft zu engagiren. Schröder, den man mit dem Plane bekannt machte, verweigerte seine Zustimmung und das Unternehmen zerfiel bald in sich selbst, wozu die politischen Ereignisse nicht wenig beitrugen. Im April 1806 betrat F. L. Schmidt zuerst die h.er Bühne. Er hatte sich bereits als Regisseur der magdeburger Bühne, als dram. Schriftsteller und höchst verdienstlicher Darsteller rühmlichst bekannt gemacht und bewährte sich auch hier. Er gehörte bald zu den vorzüglichsten Mitgliedern des h.er Theaters, wurde 1815 Mitdirector und steht heute noch an der Spitze desselben. Der Director Carl Döbbelin eröffnete 1806 die altonaer Bühne. Im Juli entstand im dortigen Schauspielhause während der Auffuhrung des Singspiels die schöne Marketenderin ein Feuerauflauf, der ein solches Gedränge verursachte, daß mehrere Menschen ums Leben kamen und viele beschädigt wurden. Dies unglückliche Ereigniß veranlaßte einen erneuerten Abdruck der getroffenen Einrichtungen bei Feuersgefahr im Schauspielhause zu H., so wie eine genaue Bezeichnung der Ausgänge, Noththüren und angeketteten Schlüssel. Im Nov. rückten die Franzosen in H. ein, doch wurden die Vorstellungen nicht unterbrochen. Am 1. Januar 1807 durfte zum erstenmale am Neujahrstage gespielt werden. Mit dem Januar 1809 nannte sich die Unternehmung zum Erstenmale Stadttheater auf dem Zettel. Weshalb und auf wessen Veranlassung ist nicht wohl abzusehn, da die Stadt dem Unternehmern nichts als die Concession, und auch diese nur gegen beliebte Abgaben gewährte. Die politischen Ereignisse bis 1809 hatten Schröder, der ein glühender Feind Napoleons war, schwer niedergebeugt, und er fand nur Erholung in seinen mächtig anwachsenden Vorarbeiten zur Wiederübernahme der Direction. 1810 kündigte Schröder der bisherigen Direction und die Unternehmung derselben schloß mit Ende März 1811. Am 29. März, nach der Vorstellung von Armuth und Edelsinn hielt Herzfeld, Namens der Direction, eine Dankrede. Die Vorstellung am 31. März schloß mit den Tyrolern in Wien und Meister Fips zum Besten der Armen. Mit dem 1. April trat Schröder die Direction wieder an. Mit einer vollständigen Mitgliederzahl umgeben, begann er mit gutem Muthe. Schon seit geraumer Zeit hatte er sein Perso-

nal durch Vorlesung seiner Arbeiten geschickter gemacht, diese in seinem Sinne wiederzugeben. Auch erklärte er Franz Riccoboni's Bemerkungen über die Schauspielkunst, begleitete sie mit Zusätzen und ließ sie zum besseren Verständnisse besonders drucken und vertheilen. Die Bekleidung des Hauses war neu und ansprechend, die Beleuchtung mit Argand'schen Lampen glanzvoll hergestellt, das Orchester vervollständigt, für passende Zwischenmusiken eine sorgfältige Auswahl getroffen und neue angeschafft. Eben so war der Garderobe eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Ordnung des Kassen- und Billetwesens, Reinlichkeit im Hause, Präcision der Darstellungen und der benöthigten Comparserie fand man noch geregelter als bei seiner früheren Direction; denn er war unter der vorigen, besonders in den letztern Jahren ein aufmerksamer Beobachter gewesen und fand sehr häufig Gelegenheit, an seinen eigenen Einrichtungen Verbesserungen vorzunehmen. — Nach einer trefflichen Zeichnung von Füger wurde von Mathäi in Dresden ein neuer Vorhang gemalt, der zu einer so drolligen als ärgerlichen Anekdote Anlaß gab: Einige Monate nach der Eröffnung erhielt Herzfeld nämlich von der franz. Behörde den Befehl, bis zum morgenden Abend, der auf dem Vorhange mit Füßen getretenen Figur des Lasters ein neues Angesicht geben zu lassen, da man in den Zügen derselben Aehnlichkeit mit Napoleon finden wollte. Dem Befehl wurde Folge geleistet, doch mußte sich das arme unschuldige Laster derselben Procedur noch öfter unterwerfen, denn, die Grundzüge traten stets wieder hervor und das durch die ewige Ueberpinselung gebräunte Antlitz gewann nun wirklich eine Aehnlichkeit. — Abends nach der ersten Vorstellung überraschte Schröder die Zusendung einer goldenen und zweier silbernen Abdrücke einer Denkmünze, die von Loos in Berlin zu seiner Ehre geprägt war. Auf der Vorderseite befanden sich die wohlgetroffenen Bildnisse Schröders und seiner verdienstvollen Gattin. Auf der Rückseite die personificirte Stadt H., die sich mit dem Genius der Schauspielkunst unterhält und auf den Tempel derselben hinzeigt, worauf sich auch die Umschrift bezieht: **Aufs neue von ihm übernommen.** Die Eröffnung fand Statt mit dem ersten Eindruck und Selbstliebe oder die gefährliche Probe. Die strenge franz. Censur beengte die neue Unternehmung ungemein, die beliebtesten Stücke Schiller's und Kotzebue's und die Worte Vaterland, Vaterlandsliebe, Freiheit, Tyrann, Unterdrückung u. s. w. wurden unerbittlch gestrichen. Der allgemeine Druck ließ eine freudige Stimmung im Publikum nicht aufkommen und so schenkte man dem Theater wenig Theilnahme. — Die eingeführten Kinder-Comödien, wie trefflich sie auch gegeben wurden, fand man bald läppisch,

— kurz, Alles vereinigte sich, um Schröder zur Ueberzeugung gelangen zu lassen, daß er seine Absicht durchaus verfehlt habe. Um seine Sorgen zu vermehren, wurde auch die Abgabe noch erhöht. Der 16. Sept. endlich sollte durch einen ernstlichen und bedenklichen Vorfall bezeichnet werden: Morgens 10 Uhr kamen 2 Gensd'armen in Schröders Behausung und führten ihn zum General-Gouverneur nach Wandsbeck, wo ihn der Prinz von Eckmühl unmuthig empfing und ihm verwies, daß er das Publikum gegen die Militär-Conscription aufbringe. Ein kleines Kotzebue'sches Singspiel das Dorf im Gebirge war die Ursache dieses Schrittes. Schröder wurde nach einigen Erklärungen zwar freigelassen; aber dem Recht und Freiheit liebenden Manne blieb die Behandlung kränkend, und bestätigte seinen Vorsatz, das Geschäft aufzugeben; am 11. October zeigte er der Gesellschaft an, daß Herzfeld vom 1. April 1812 an gänzlich an seine Stelle treten würde. Bisher hatte Schröder: Deutsches Theater auf den Zettel setzen lassen, vom 19. October an mußte es sich auf Befehl: Theater auf dem Gänsemarkt nennen und dem Titel der Stücke jederzeit die franz. Uebersetzung beigefügt werden. Als Schröder die Direction niederlegte, belief sich die Einnahme des ganzen Theaterjahres auf 171,447 Mark, die laufende Ausgabe dagegen auf 200,021 Mark, mithin fand sich ein Deficit von 28,574 Mark ohne die Vorbereitungs- und Anschaffungsunkosten, mit denen sich zusammen ein Totaldeficit zwischen 60 und 61000 Mark herausstellte. Aber noch andre Besorgnisse über die Zukunft des Theaters sollten Schröder erfüllen: ein vollständiger Rapport sur le théâtre français à Hambourg war nach Paris abgegangen und bezweckte nichts Anderes als eine Verschmelzung des franz. mit dem deutschen Theater; der Präfect drang darauf, der deutsche Unternehmer solle auch ein franz. Theater stellen. Man fand die Miethe, die Schröder empfing, für außerordentlich, hoffte sie sogar bis zum Winter gänzlich einzuziehen und sich mit dem Hause auf der Drehbahn (für die Franzosen) und dem engen niedrigen auf dem Kampe im Conzerthofe (für die Deutschen) begnügen zu können. Dies waren die Aspecten, unter denen Herzfeld seine Entreprise begann, der er einen stillschweigenden Compagnon in einem angesehenen begüterten Kaufmanne beigegeben hatte. Mit der Braut von Messina wurde die neue Unternehmung am 1. April 1812 eröffnet. Am 20. April wurde auf dem Nebentheater der Frau Handje im Hotel de Rome, auf dem Valentinskamp zum erstenmale eine Feenoper, die Zauberzitter gegeben. — Bei dieser Gelegenheit mag der kleinen Nebenbühnen in H. überhaupt gedacht werden, von denen das jetzt so beliebte Zweite Theater hergeleitet werden

muß. Es tauchten ihrer mehrere schon 1796 — 98 auf, und 3 der bedeutendsten unter ihnen mögen hier Anführung finden. — 1) Der Tanzwirth Schlüter auf dem Gänsemarkt, ließ besonders an Sonntagen theils in einem kleinen Salon, theils auf dem Boden des Hauses sogenannte theatral. Vorstellungen geben. Eben so 2) der Tanzlehrer Günther im Conzerthofe, der auch jezuweilen die Werktage in Anspruch nahm, und den ein übelberüchtigter Wirth, Borchers, ablöste. Beide hatten jedoch nur einen geringen Erfolg und wichen nach einigen Jahren der begünstigtern Unternehmung der 3) Frau Handje im Hotel de Rome. Bald traten ihr einige bemittelte Leute bei und Kaufmann Wiese wußte das Ganze nicht nur tüchtig zusammenzuhalten, sondern auch nach und nach zu heben. Die Lokalität wurde verbessert, geübtere Mitglieder von kleinen auswärtigen Bühnen wurden gewonnen, bis sich das Theater ein Publikum heranbildete, welches sich recht bald zufrieden mit dem Gebotenen erklärte. Die erste franz. Occupation zersprengte zwar die Truppe, doch fand sie sich bald wieder ein. Wiese stellte sich an die Spitze und wußte sogar 1809 eine förmliche Concession auszuwirken; 1814 zog die Gesellschaft in das verwaiste franz. Theater auf der Drehbahn ein, welches von wandernden Gesellschaften benutzt wurde, bis es von Bernhard Meyer 1817 zur Errichtung des Apollo-Theaters in Anspruch genommen ward. 1818 wurde das Theater in der Steinstraße erbaut und am 16. Dezemb. unter Director Becker eröffnet. Ihn löste Müller ab, dem die Professoren Kruse und Susky folgten. Sie beschränkten sich auf Kinderpantomimen, die jedoch nur ein temporäres Interesse zu erwecken vermochten. Mehrere Directionen tauchten nun auf, bis die Eignerin der Concession, Wittwe Handje, die Führung des Geschäftes ihrem Schwiegersohne, dem ehemaligen Theatermeister des Stadttheaters, Caßmann, übergab, der sich 1831 mit Maurice verband, von welchem Augenblick an dem ganzen Unternehmen eine festere Richtung gegeben wurde. Es nennt sich seit einigen Jahren: Zweites Theater und giebt in den Sommermonaten seine Vorstellungen in dem Tivoli der Vorstadt St. Georg. In dieser Vorstadt besteht außerdem noch ein Theater in den Wintermonaten, und ein anderes in der Vorstadt St. Pauli, von denen das erste als das bevorzugteste und geordnetste zu nennen ist. — 1813 das reichste Jahr an Freuden und Leiden für H. trafen die gewaltigen Ereignisse auch den Bestand der Bühne in gleichem Wechsel. Am 17. März besetzten die Russen H., was keinen weitern Einfluß hatte, als daß das Herausrufen verboten wurde. — Vom 9 — 18. Mai aber ward die Bühne der Kriegsunruhen wegen geschlossen. Am 30. zogen franz. Truppen wieder ein und das Repertoir

wurde von Tag zu Tag beschränkter. Am 22. September eröffnete eine franz. Gesellschaft von St. Petersburg auf dem Theater des Gänsemarkts eine Reihe von Darstellungen. Nachdem bereits im Dezember 1813 Jeder aus der Stadt gewiesen worden, der sich nicht auf 6 Monate verproviantiren konnte, erhielten die Mitglieder des Theaters Brodscheine; auch warf das Gouverment 8000 Franken für die beiden Theater aus, doch mußten sie abwechselnd im Theater auf dem Gänsemarkt ihre Vorstellungen geben, ein jedes jedoch, das deutsche wie das franz. auf eigne Rechnung und Gefahr. Am 9. Februar 1814 wurde wegen des Angriffs der Stadt das Theater geschlossen, eine Masse hüttenähnlicher Gebäude am Eingang zum Theater und die Häuser an der Einfahrt wurden plötzlich niedergerissen. Die Vorstellungen fanden nur mit Unterbrechungen Statt, bis endlich am 31. Mai der Einzug der russ. Truppen erfolgte und das Repertoir abermals mit den von Freiheit, Mannssinn und Muth athmenden Dichtungen belebt wurde. Am 31. März 1815 endete mit der Vestalin die von Herzfeld und einem Privatmanne auf 3 Jahre übernommene Unternehmung, die trotz der Belagerung einen reinen Gewinn von 40,000 Mark abwarf. F. L. Schmidt war von Schröder zum Mitdirector erwählt und die neue Unternehmung wurde mit der ersten Aufführung von Goethe's Egmont eingeweiht. Schmidts rastloser Eifer für Belebung des Repertoires trat bald sichtbar in's Leben und dehnte sich von Jahr zu Jahr immer wohlthuender aus. — Werfen wir nun einen Blick auf das Apollo-Theater. Schon Anfangs 1817 beabsichtigte man im franz. Theater auf der Drehbahn, die Errichtung einer Nationalbühne. Man nannte Gley als geschäftsführenden Director, ohne den eigentlichen Unternehmer zu nennen. Bei den Engagements-Unterhandlungen gab man vor, das hier Publikum sei mit der Führung des Stadttheaters unzufrieden und eine Anzahl Kaufleute habe das Geld zur Errichtung eines neuen Theaters hergeschossen; man suchte die Damen Elmenreich, Therese Lindner, die Familien Bader, Schulz, Meck, Günther, dann Leo, Kaufmann, Lebrün u. A. m., für das neue Unternehmen zu gewinnen. Die Direction des Stadttheaters nahm von dem neuen Unternehmen keine Notiz, ließ jedoch während des Sommers ihr Lokal neu decoriren, mit den Büsten von Schröder, Schiller, Goethe u. s. w. verzieren, und hatte zur Eröffnungsperiode des Apollotheaters (die Benennung Nationaltheater wurde vom Rathe nicht gestattet) eine Reihe bedeutender Künstler zu Gastrollen eingeladen. Nach und nach trafen die Mitglieder der neuen Bühne ein. Das Vertrauen des Publikums wuchs, Gley stand als technischer Director an der Spitze und

am 28. Aug. wurde die neue Bühne mit einem, von Mad. Thorbecke gesprochenen, Prologe und dem Schauspiel: Hermann der Cherusker eröffnet — zur großen Freude des zahlreich versammelten Publikums, das reichen Beifall spendete. Auch die erste Oper: der Spruch des Salomo von Ritter, gefiel allgemein und der Credit des Unternehmens war begründet. Bald stellte es sich heraus, daß der Director nur ein Einschiebsel einiger Speculanten war, und mit fremdem Gelde begonnen hatte; es wurden Geldverlegenheiten laut, Gley legte Anfangs November die Direction nieder und man sah der Endschaft des neuen Theaters entgegen. Im December wurde die Gage nicht mehr gezahlt, mehrere Mitglieder traten aus und die übrigen spielten in Theilung. Vergeblich waren aber alle Anstrengungen. Die Theilung reichte zur Existenz der Mitglieder nicht aus und Ende Januar hörte das Theater auf. Daß eine Bühne mit solchen Mitteln nur 4 Monate bestehen kennte — denn späterhin war ihre Existenz nur ein Vegetiren zu nennen — konnte nur bei ungewöhnlichen Einwirkungen denkbar sein. Nach den Versicherungen des Advokaten der Masse, hatte sich das Institut reichlich in seinen Ausgaben gedeckt, mithin war der Verfall in den Verlegenheiten des Unternehmers, der Unkunde in der Verwaltung und — in verschleierten Motiven zu suchen. — Seitdem wird das Apollotheater nur zu athletischen und ähnlichen Schaustellungen benutzt. — Der Personalzustand des Stadttheaters erhielt durch die vom Apollotheater gewonnenen bessern Mitglieder einen trefflichen Zuwachs. Es vereinigte sich Alles, dem Unternehmen einen ungewöhnlichen Schwung zu geben, Direction und Mitglieder überboten sich an Thätigkeit und man kann die Periode von jetzt an bis zum Jahre 1826 als Glanzperiode der h.er Bühne neuerer Zeit bezeichnen, die den Ruf des Theaters auf's Neue mächtig erhob. Man fand — und nicht mit Unrecht — das alte Theatergebäude zu klein, geschmacklos, verfallen, dem Zeitgeschmacke wie der Würde einer Handelsstadt wie H. nicht mehr entsprechend. Zur Erbauung eines neuen fand sich sehr bald (1822) die Anzahl von 200 Actionisten, aus deren Mitte ein Comité durch Stimmenmehrheit erwählt wurde. Die Wahl des Platzes verursachte Schwierigkeiten; das alte Gebäude lag dem Dammthore der Neustadt zu nahe, und das neue sollte noch näher gerückt werden, da sich kein Platz in der Mitte der Stadt finden ließ. Indem sich nun zwischen dem Comité und der Familie Schröder kein Vergleich schließen und der Ankauf der Garderobe, Bibliothek u. s. w. von ihr nicht erzielen ließ, blieb es zweifelhaft ob die Familie, welche noch bis 1826 im Besitze des alten Hauses war, eine Direction fortführen und eine Rivalität bestehen werde,

der sich Herzfeld und Schmidt als Directoren bereits zugewandt hatten. Gerüchte von Vergrößerung des alten Schauplatzes, Ernennung einer neuen Direction u. s. w. kamen in Umlauf, während das neue Unternehmen rastlos gefördert wurde. Der Plan des zu erbauenden Hauses war vom Oberbaurath Schinkel in Berlin, doch ist es nicht durchweg nach seinem ersten Entwurfe ausgeführt worden, wogegen der Baukunstler sich auch später öffentlich verwahrt hat. Hätte man sich nur auf Vereinfachung der prachtvollen Vorderfaçade beschränkt, so aber beeinträchtigte die Anlegung von Boutiquen in den Seitenfronten des Hauses die nothwendigen Bühnenlokalitäten im höchsten Grade, obwohl dem Auge des Publikums diese Nachtheile verborgen blieben. Nach vielen Unterhandlungen verkaufte endlich die Familie Schröder an Herzfeld und Schmidt das alte Haus mit sämmtlichen Inventarien für eine runde Summe. — So begann denn im Mai 1826 der Bau des neuen Hauses; kaum erhob er sich jedoch einen Fuß breit über dem Fundamente, als die Lokalpressen schon für und gegen das neue Unternehmen eiferten. Schmerzhaft wurden im Oct. Mitglieder und Publikum vom Verlust des trefflichen Directors Jacob Herzfeld getroffen. An seine Stelle wurde Lebrün zum Mitdirector ernannt und das neue Schauspielhaus am 2. Mai 1827 mit einem Prologe von Prätzel und Goethe's Egmont eröffnet. Die erste Oper war Jessonda von Spohr. Das Gebäude ist 196 Fuß tief und 135 Fuß breit, der kreisförmige Zuschauerraum hat im Durchmesser 72 Fuß und in der Höhe 60 Fuß. 3 Logenreihen erheben sich übereinander, und die Gallerie ist mit einer flachen auf 16 Saulen ruhenden Kuppel geschlossen; es faßt ungefähr 2200—2500 Personen. Für Freundlichkeit und Eleganz ist eben so sehr als für Bequemlichkeit und Sicherheit bei Feuersgefahr gesorgt. Fast jeder Platz hat seinen besondern Ausgang; eine gehörige Anzahl von Noththüren sind als solche bezeichnet und eine Wasserleitung dient sowohl gegen ein Feuer auf der Bühne als gegen ein örtliches in den Logen u. s. w. Diese Wasserleitung versorgt zugleich den Dampfheitzungs-Apparat, womit das ganze Haus erwärmt wird. Die Decoration des Hauses ist vom Theatermaler Gropius in Berlin (nach Schinkels Entwurfe) und von demselben und dem Maler Cochi sind auch die Decorationen des Theaters verfertigt; beide Künstler haben, jeder in seinem Genre, Großes geleistet. — Die Direction führten F. L. Schmidt und C. Lebrün; das Verhältniß derselben zum Comité war das des Miethers zum Vermiether; Schäfer und Lenz waren ihnen als Regisseure zur Seite. Das Orchester leitete Kapellmeister Krebs und im Personale glänzten die Namen: Albert, Cornet u. Frau,

Gloy, A. Herzfeld, Jacobi, Jost und Frau, Lenz und Frau, Schäfer, Schrader, Walbach; die Damen: Fischer, Hesse, Kraus-Wranitzky, Lebrün, Lenz, Peche und Betty Schröder. Chor und Orchester waren höchst vollständig. So begann das neue Unternehmen. Es wurde vom Comité mit Munificenz befördert. Leider aber wurden die ehrenwerthen Bestrebungen nicht immer mit Erfolge gekrönt. So wurde z. B. ein Machinist engagirt, dessen Namen hier übergangen sein mag, der das Vertrauen, mit dem ihm die größten Summen zu Gebote gestellt wurden, nicht rechtfertigte. Seine Einrichtung erwies sich so unpraktisch, das nur mit Noth die Vorstellungen im neuen Hause beginnen konnten, wodurch denn auch das Repertoir Anfangs beeinträchtigt werden mußte. Der treffliche Maschinist Höck machte den Fehler dann allmählich wieder gut. Eben so erwies sich die Heizung durch Wasserdämpfe als unpraktisch und man führte dafür die Luftwärmung nach Sylvester's Methode ein, die sich in allen Theilen auf das vollständigste bewährte. So consolidirte sich das neue Unternehmen und erwarb sich die Zufriedenheit des Publikums, obgleich die Direction von Anfang an Kämpfe wegen der Abstellung von Mißbräuchen zu bestehen hatte, die in dem alten Theatergebäude gewissermaßen mit dem Publikum verwachsen waren. Dahin gehörten besonders die Einführung der Controlle, die Anlegung des Parket's und das Verbot des freien Besuchs auf dem Theater. Nur Ein Tag im Jahre ist in letzterer Hinsicht ausgenommen: der Faschingsmontag, dem außerdem Jobsen Zeckel von Hiller und Weiße nicht fehlen darf; das Publikum drängt sich bei dem Zuge auf die Bühne, und verläßt sie auch dann erst, wenn es von dem Theil, der oben keinen Platz finden kann, von Parterre und Gallerie aus heruntergepfiffen wird. — Von Seiten des Comité wurde der aufgestellte Grundsatz: sich jeder Einmischung in die artistische Leitung zu begeben auf das unverbrüchlichste gehalten. Ueber das Nachtheilige solcher Einmischungen ist auf das deutlichste in den Artikel Frankfurter und Kölner Theater (s. d.) hingewiesen. Mancher herben Verluste zum Trotz, gelang es der Direction neben Aufrechthaltung der großen, die besondere Cultur der komischen franz. Oper zu befördern, ohne das recitirende Schauspiel zu vernachlässigen. Die ersten Künstler der deutschen Bühnen wurden nach und nach in Gastrollen dem Publikum vorgeführt und keine Anstrengungen gescheut, billigen Anforderungen zu genügen. — Nach Verlauf von 10 Jahren trat C. Lebrün von der Geschäftsführung zurück und J. Mühling, bisheriger Director der Bühnen zu Köln und Aachen kam an seine Stelle. Gegenwärtig (Ende Jan. 1841) läuft die officielle Nachricht ein, daß sich auch der

verdienstvolle Director F. L. Schmidt, nachdem noch im verflossenen Jahre sein 25jähriges Directorats-Jubiläum feierlich begangen wurde, in das Privatleben zurückzieht, und die fernere Leitug des Stadttheaters zu H. von den Directoren J. Mühling und J. Cornet übernommen ist. (C. Lebrün.)

Hamilton (Emma Lady, geb. Lyton), geb. 1760 in Chester, war in der Jugend Dienstmädchen und kam als solches nach London; hier las sie viel Romane und Schauspiele, wodurch ihre Liebe zum Theater erwachte; sie entwickelte außerdem ein bewundernswerthes Nachahmungstalent und copirte alle Schauspielerinnen Londons mit staunenswerther Treue; sie versäumte indessen durch diese Uebungen ihren Dienst, wurde fortgeschickt und kam nun in eine Taverne, wo sie der Schiffskapitain Payne kennen lernte, sich in sie verliebte, zu sich nahm und sie erziehen ließ. Payne trat sie bald nachher einem Gentleman ab, der sie nach kurzer Vereinigung verließ, wodurch sie in die äußerste Dürftigkeit gerieth und aus Noth ein wenig ehrenvolles Geschäft ergriff. Dr. Graham nahm sich ihrer an und sie figurirte bei seinen Experimenten über die Zeugung als Hygiäa; hierdurch kam ihre Schönheit in Ruf, Lord Greville nahm sie zu sich und zeugte 3 Kinder mit ihr. Um die Erlaubniß von Grevilles Oheim, Lord H. engl. Gesandten in Neapel, zur Heirath zu erlangen, reiste Emma nach Neapel. Hier verliebte sich Lord H. selbst in sie und heirathete sie 1791; sie wurde bei Hofe vorgestellt und genoß die größten Auszeichnungen. Hier erfand sie auch die mimisch-plastischen Darstellungen, wegen derer wir sie hier nennen (s. Attitude Bd. 1. S. 156). Ihr ausschweifendes Leben führte sie indessen fort, ward u. a. die Geliebte des Admirals Nelson, intriguirte am Hofe und kehrte 1800 mit ihrem Gemahl nach England zurück. Als derselbe 1806 starb, ergab sie sich ganz den zügellosesten Ausschweifungen, verschwendete Alles, und starb 1815 in Dürftigkeit in Calais, nachdem sie vorher ihre mimisch-plastischen Darstellungen auch öffentlich gegeben hatte. (R. B.)

Hamlet. Ueber keinen der bedeutenderen Charaktere in den shakespearischen Stücken ist so Vieles und Verschiedenartiges geschrieben, als über H., und dennoch bietet keiner, ohnerachtet all des zahlreichen Feinen und Wahrhaften, was gesagt worden ist, so bedeutende Schwierigkeiten, sei es für den Kritiker oder für den Schausp. dar, als eben H. Im Charakter H's begegnet sich auf seltsame Weise Edles, Schönes Melancholisches, Tiefgedachtes, Witziggesetztes, mit Eitelkeit, bitterem Unmuth, Schwäche, innerer Kraftlosigkeit und Hinterlist; man muß sich eingestehen, er hat etwas von allen dem, was Ophelia in ihm sieht, wenn sie sagt:

O, welch ein edler Geist ist hier zerstört!

Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge u. s. w. Er hat von allen dem etwas, aber dennoch ist er dies nicht alles. Es kommt darauf an, einen Mittelpunkt zu suchen, in welchem alle die so widersprechenden Eigenschaften, welch H. zur Schau trägt ihre Vereinigung finden, damit der Schausp. einen festen Halt habe, zu dem er immer zurückkehren, von dem aus er auch die scheinbar entgegengesetztesten Handlungen und Reden H.'s als etwas denken kann, das in einem solchen Individuum als naturgemäß, menschlich, nothwendig und organisch erscheint. Muß man das ganze Stück die Tragödie der Lüge und Intrigue nennen, in welcher mit furchtbarer Wahrheit die heimliche Aushöhlung, die innerliche Zerrüttung dargestellt wird, welche aus der Lüge gegen sich selbst, aus dem Comödienspiel mit allem Edlen, Hohen, Wahrhaften und Schönen entspringt, muß man sagen, daß alle Personen des Stückes gerade den vollkommensten Gegensatz zu den Worten des Polonius darstellen:

Dies über alles, sei dir selber treu
Und daraus folgt, so wie die Nacht dem Tage,
Du kannst nicht falsch sein gegen irgend wen.

so wird sich alles dies, die Untreue gegen sich selbst, die Falschheit gegen Andere, die zum Laster gewordene Tugend, und die Scheinwürde des inneren Lasters am Tiefsten und Wunderbarsten in H.'s Charakter offenbaren. Sehr wohl aber muß man und namentlich bei H. unterscheiden zwischen Charakter und Talent; was Ophelia an ihm sieht und preist ist H.'s Talent, was hier auseinanderzusetzen versucht wird, ist sein Charakter, und die Aufgabe des Schausp. ist, die Aeußerungen dieses Talents mit den Aeußerungen des Charakters dergestalt in Eins zu verschmelzen, daß sich jedes im anderen still und naturgemäß wiederspiegelt. Die Grundzüge in H.'s Charakter sind Mißtrauen und List, Eitelkeit und Schwäche, welche überdeckt werden durch ein schönes edles Aeußere, durch die Gewandtheit des Hofmanns in den gesellschaftlichen Formen, durch den angebornen Witz, Humor und Scharfsinn, und durch die sorgfältige Ausbildung seiner übrigen reichen Geistesgaben. Sein Mißtrauen und sein Scharfsinn lassen ihn ahnen, welche Verbrechen begangen sind, um zu der Krone zu gelangen, auf die er, des verstorbenen Königs Sohn, das natürlichste Recht hat, während in seinen Augen Claudius dasteht als: „ein Beutelschneider von Gewalt und Reich ꝛc." H. wünscht die Krone selbst zu tragen, er kennt sein Recht, er haßt deswegen den König, er will ihn deshalb aus dem Wege räumen, allein dennoch wagt er nicht, aus einer unwillkührlichen Scheu vor dem kräftigen, entschiedenen Charakter des Königs den gera-

den Weg zum Ziele zu gehn. Seine Eitelkeit findet tausenderlei Vorwände, um sich selbst diese innere Schwäche, die traurige Kraftlosigkeit zu verschleiern und zu rechtfertigen, die ihn verhindert, dasjenige offen in Anspruch zu nehmen, was ihm gebührt. Nur wenn seine bewegliche Einbildungskraft auf das äußerste erregt ist, kann er sich zur Handlung aufstacheln. Zeigt sich ihm dagegen die Gelegenheit zur That, wenn er ruhig ist, so ist er unfähig, irgend etwas zu vollbringen, und seine eitle Schwäche sucht und findet Vorwände, die Entscheidung zu verzögern, oder die ganze geringe Thatkraft versprudelt sich in bittern humoristischen Ausbrüchen. Diese Mischung nun von Schwäche, Eitelkeit und Mißtraun treibt ihn auf die Bahn der List, die ihm von der Eitelkeit, als eine geistige Ueberlegenheit dargestellt wird, deren er sich bis zur grausamen Lust an dem Gedanken des Gelingens freut:

Der Spaß ist, wenn mit seinem eignen Pulver
Der Feuerwerker auffliegt, und mich trügt
Die Rechnung, wenn ich nicht ein Klafter tiefer,
Als ihre Minen, grab' und sprenge sie
Bis an den Mond. O, es ist gar zu schön,
Wenn so zwei Laster sich entgegen gehn.

Den Mittelpunkt der List nun, mit welcher H. seine Umgebungen zu umgarnen gedenkt, bildet der Wahnsinn, welchen er erlügt und den durchzuführen er sich bemüht. Die Gelegenheit, welche ihm den Gedanken eingiebt, sich später wahnsinnig zu stellen, ist in der Scene gegeben, welche er mit seinen Wachtgenossen nach der Unterredung mit dem Geiste hat. Der Kampf zwischen innerem Mißtrauen zu seinen Genossen, und der ungeheueren Aufregung seines Innern bringt sein wunderliches Benehmen in Rede und That hervor. Er ist einige Male nahe daran, alles zu offenbaren, sein plötzlich wiedererwachtes Mißtrauen hält ihn davon ab, und bringt Reden hervor, von denen Horatio sagt: das sind nur wirbliche und irre Worte Herr. Diese hingeworfene Aeußerung erzeugt erst in H. den Gedanken, daß ihm solch ein Benehmen gegen seine Umgebung sehr dienlich sei, und ihn seinem Ziele sicher entgegenführen könne, und so wird denn, was anfangs die natürliche Folge physischer und geistiger Aufregung und etwas Vorübergehendes war, durch den listigen Zug in H.'s Charakter zu etwas Absichtlichem, Gemachtem, Feststehendem und mannigfach Benutzbarem. In seinen Bewegungen muß der Darsteller des H. höchste Grazie, die feinste gesellschaftliche Ausbildung des vollendeten Hofmanns an den Tag legen, in seiner Sprache, selbst bei dem furchtbarsten Sturme der Leidenschaft, Adel und Selbstbewußtsein bewähren. Diese Seite stellte der verstorbene Schausp.

Wolf in Berlin meisterhaft dar, in soweit seine physische Kraft ausreichte. Denn es ist eben die andere Seite dieses Charakters in der Darstellung, daß eine tüchtige physische Kraft die Rede und die Bewegung so unterstützen muß, daß die höchsten Punkte der Leidenschaft, in Schreck, Entsetzen und Zorn vollkommen erreicht werden können, eine Seite, welche bei Rott's Darstellung des H. vielleicht zu kräftig und auf Kosten der feineren Seiten des Charakters hervortritt. Eine dritte Seite dieses Charakters, welche der Schausp. zur Anschauung zu bringen hat, ist die, in den ruhigern Scenen besonders hervortretende Ueberlegenheit des Geistes und Standes des H., welche ihm die Möglichkeit giebt, seine Umgebung so zu beherrschen und zu behandeln, wie er es thut. Emil Devrient, welcher den H. auch spielt, kann diese letztere Seite des Charakters am besten darstellen, weil es ihm nicht möglich ist, jene Hinneigung zur Sentimentalität, die diesem so trefflichen Schausp eigen ist, störend hervortreten zu lassen. Gegenwärtig gehört noch L. Löwe zu den trefflichern Darstellern dieser complicirten Rolle. — H.'s Kostüm muß einfach und schwarz sein, und darf unter keiner Bedingung jemals nachlässig oder unordentlich erscheinen, denn wie in allem, so ist H. auch in Beziehung auf seine äußere Erscheinung eitel, und schwerlich dürfte die bekannte Beschreibung Ophelia's von H.'s Anzuge, als er sie besucht, zum Muster dienen, um sein Kostüm später zum Nachtheil der Zierlichkeit und Sauberkeit umzuändern. Denn sein vernachlässigter Anzug bei dem von der Ophelia erzählten Besuche ist nur eine augenblickliche Erfindung, um seinen angenommenen Wahnsinn glaubhaft zu machen. Die Stelle endlich wo H. in sarkastischen Spott darüber ausbricht, daß er seit zwei mal zwei Monaten, seit dem Tode seines Vaters, sich noch schwarz trüge und ausruft: Ei, so mag der Teufel schwarz gehen, ich will einen Zobelpelz tragen! und die von einigen Schausp. zur Umänderung des Kostüms vom 4. Akte an benutzt worden ist, kann nicht als gültiger Grund dafür angesehen werden, da man aus dem Zusammenhange der Stelle ersieht, daß es ein absichtlich bitteres Wort H.'s ist in Bezug auf den Leichtsinn und die Treulosigkeit seiner Mutter. (Dr. Bernhardi.)

Hammermeister (Heinrich), geb. 1799 in Stettin, machte als freiwilliger Jäger den Feldzug von 1815 mit, und wurde später bei der Regierung angestellt. Ein lebhafter Kunsttrieb ließ ihn nicht lange im Bureau aushalten, er begab sich nach Mecklenburg=Schwerin, wo er 1823 das Hoftheater mit glänzendem Erfolge betrat. 1824 folgte er einem Ruf nach Braunschweig, wo er 5 Jahre hindurch wirkte. Als diese Bühne zum Hoftheater erhoben worden war, zog

ihm ein Mißverhältniß des Herzogs Ungnade zu; er ging nach Mainz und gab dort so wie später in Köln und Düsseldorf mit Glück Gastrollen, worauf er ein Engagement an dem neuerrichteten Hoftheater in Leipzig erhielt. 1832 nach der Auflösung desselben berief man ihn zum Hoftheater nach Berlin. 1834 machte er von hier aus einen Ausflug nach Braunschweig, Mainz, und zu der deutschen Oper nach Paris, und kehrte dann nach Berlin zurück, wo er aber nur bis 1835 blieb. Er begann eine Kunstreise nach dem Süden Deutschlands und fand in Wien, Grätz, München, Nürnberg, Köln Karlsruhe und Hamburg große Auszeichnung, die eine Anstellung in Hamburg zur Folge hatte, in der er sich noch befindet. H. besitzt eine Bariton-Stimme von seltenem Umfange, aber mehr kräftig als weich. Er ist dram. Sänger in der vollen Bedeutung des Wortes, und gehört zu den wenigen Operisten, die Charakterzeichnung zu geben wissen, er ist als Sänger ein trefflicher Schausp., und als Schausp. ein ausgezeichneter Sänger. (C. H.n.)

Hammer-Purgstall (Joseph v.), geb. zu Grätz 1774, k. k. Hofrath bei der geh. Hof- und Staatskanzlei und Hofdolmetscher zu Wien, seit 1838 mit dem vollen Gehalt pensionirt. Er wurde auch zu verschiedenen Sendungen nach Persien, Aegypten, der Türkei und Moldau verwandt. Als Orientalist und Uebersetzer aus den morgenländischen Sprachen ist H. rühmlich bekannt. Er versuchte sich auch in einigen Originaldramen: Dschafer oder der Sturz der Barmaciden, histor. Trauerspiel (Wien 1813); Mohamed oder die Eroberung von Mekka, histor. Schauspiel (Berlin 1823). In dem letztgenannten Produkte sind viele treffliche Einzelnheiten; besonders interessant ist die Figur des Mohamed selbst, den er mit seinen eigenen Worten, wie der Koran oder die Tradition sie überliefert haben, reden läßt. Aus der theatral. Wirksamkeit fällt dieses dram. Gedicht natürlich heraus. (M.)

Hanau (Theaterstat.) Stadt von 15,000 Einw., Hauptstadt der Provinz gl. Namens, im Kurfürstenthum Hessen. Das Theater wurde vom Kurfürsten Wilhelm I. erbaut; es liegt am Paradeplatz und gehört dem Staate, der es auch unterhält, ist ein schönes Haus, das in Logen 1. und 2. Ranges, Parquet, Amphitheater, Parterre und Gallerie über 700 Personen faßt. Früher wurde das Theater verpachtet, die Direktoren Kloß, Schemmenauer, Eisenhut, Weil, Gneib und Rahnenberg waren nacheinander die Unternehmer; außer der kurzen Zeit, wo es Hoftheater war, war keine stehende Gesellschaft da, sondern es wurde gewöhnlich vom Oktober bis Ende April gespielt. — 1833 übernahm der Kaufmann

Adelmann die Leitung des Theaters in Verbindung mit dem Kunstmeister Blauhold, unter dessen Aufsicht die Maschinerien und Dekorationen so wie das Innere des Theaters neu hergerichtet wurden; letzteres mit einem bedeutenden Kostenaufwand. Kronleuchter, Lampen, Pulte und Bänke, viele Decorationen, Bibliothek, eine glänzende und zahlreiche Garderobe, wurden neu angeschafft nnd sind Eigenthum des jetzigen Besitzers. Von dieser Zeit an erhob sich das Theater bedeutend, und wurde zahlreich besucht. Außer guten Gesellschaften, die das Neueste in Opern und Stücken bieten, gastirten häufig ausgezeichnete fremde Künstler in H. Das engagirte Orchester besteht im Schauspiel aus 16, bei großen Opern bis zu 44 Personen. Bis 1839 bildeten sich in H. auch 6 Privattheater, aus welchem Grunde der zeitige Besitzer es pachtweise für dieses Jahr abgab und jetzt nur bisweilen Vorstellungen von den in der Nähe befindlichen Gesellschaften statt finden. (R. B.)

Hand, einer der wichtigsten Theile des Körpers, dessen Haltung und Bewegungen Studium und Aufmerksamkeit erfordern; das Nähere darüber s. Chironomie, Geberde, Mimik.

Handkuss. Eine Sitte, die fast in ganz Europa herrscht, durch schweigende Uebereinkunft eingeführt wurde und sowohl als Zeichen der Achtung und Ehrfurcht, wie als Symbol des Dankes, oder der Bitte um Verzeihung üblich ist. Von den Römern, wo zuerst die Magistrate, später die Kaiser den Geringern den H. als Zeichen der Huld und Gnade erlaubten, pflanzte er sich an alle europäischen Höfe, wo er noch jetzt als ein Theil der Galla betrachtet wird; von den Höfen aus wurde er langsam allgemein u. in einigen Ländern ist der H. bis zur lächerlichsten Uebertreibung Mode, z. B. in Oesterreich. — Der Schausp. hat sich vor dieser Uebertreibung wohl zu hüten, und überhaupt zu beachten, in welchem Verhältniße er in seiner Rolle zu der Person steht, bei der der H. statt findet; wird derselbe auch im Allgemeinen stets leicht gegeben, so ist doch ein wesentlicher Unterschied zwischen dem H. den die Dankbarkeit und Ehrfurcht dem Wohlthäter und Gebieter giebt, und demjenigen, den der halb erhörte Liebende der Hand der Geliebten aufdrückt; das reine Gefühl für Schicklichkeit allein kann hier das Richtige zeigen. (B.)

Handlung (Aesth.), unterscheidet sich von der Fabel dadurch, daß jene den Stoff zur H. liefert, diese der in Wirksamkeit gesetzte Stoff eines Kunstwerkes selbst ist. Die Fabel z. B. welche Schillers Wilhelm Tell zum Grunde liegt, ist die Geschichte dieses Mannes, seine Thaten, wie die alte Chronik sie berichtet; aber die H. des Stückes ist die

dram. Gestaltung selbst, welche die Fabel von Schiller erhalten hat, der Verlauf der Fabel mit Exposition, Verwickelung und Auflösung, wie es eben dem Dichter beliebt hat, ihn anzuordnen. Handeln d. h freithätig, mit eigenem Willen und Bewußtsein handeln kann nur der Mensch; daher wendet man den Ausdruck H. vorzugsweise auf Dichtungen an, deren Held der Mensch ist, also auf epische und dram. Dichtungen. Hauptbedingungen der H. sind Einheit (s. d.), Wahrscheinlichkeit, Interesse, wo möglich Neuheit. Jedes Kunstwerk kann nur eine Haupth., dagegen mehrere Neben- und Zwischenh.n (Episoden, s. d.) haben, die aber weder so selbstständig hervortreten dürfen, daß sie das Interesse an der Haupth. stören oder diese gar in den Hintergrunde drängen, noch in so reicher, ungeordneter und unzweckmäßiger Anzahl vorhanden sein dürfen, daß sie die Einheit, das Hauptbedingniß der H., aufheben, das Ganze verwirren, den Zusammenhang unterbrechen und Plan und Gedanken des Kunstwerkes so verdecken, daß sie nur schwer zu erkennen und zu verfolgen sind. Vielmehr müssen die Episoden mit der Haupth. so in einem inneren Zusammenhange stehen, daß sie mit ihr eine H. ausmachen, mit ihr ein Ganzes bilden, ihren Gang bestimmen, sie entwickeln und auflösen helfen und das Interesse an ihr, statt zu schwächen, vielmehr verstärken. (S. Drama.) Zuweilen, wenn auch nur selten, übersetzt man Akte, Aufzüge mit H.n, eine Benennung, welche von Zesen, dem Sprachreiniger des 17. Jahrh. herrührt. (H.M.)

Handschuh (Gard.) eine allbekannte und allgemein verbreitete Bekleidung der Hände, um sie gegen den Eindruck der Witterung zu schützen; die Form ist verschieden nach Zeit, Stand und Mode, der Stoff meist feines Leder, doch auch Seide, Baumwolle, ꝛc. Hinsichtlich der Form unterscheidet man Fausth., die die 4 Finger zusammen und nur den Daumen einzeln bedecken; Fingerh., wo jeder Finger eine einzelne Hülle hat; Stulph., an denen ein den halben Unterarm bedeckendes steifes Lederstück angebracht ist, u. s. w. Der H. gehört in unserer Zeit unbedingt zum eleganten Anzuge und ist daher dem Schausp. unentbehrlich; bei fast allen Bühnen muß der Schausp. die H. selbst liefern, und nur für Statisten, ꝛc. werden Garnituren derselben angeschafft. So nothwendig der H. indessen auf der Bühne ist, so wird doch nicht selten Mißbrauch damit getrieben, indem er da angewendet wird, wo er nach Stand und Verhältnissen nicht hingehört; auch hierin soll die Bühne ein wahres Bild des Lebens seyn. Im Mittelalter hatte der H. mehrfache symbolische Bedeutung; das Hinwerfen des Hs galt als Herausforderung zum Kampfe, das Aufheben von Seiten des Gegners als Annahme derselben; die Kaiser sendeten den H. an die

Städte als Zeichen des bewilligten Marktrechts oder als Zeichen der Erlaubniß zur Anlegung einer neuen Stadt, u. s. w. — Die genuesischen u. franz. H. gelten als die besten, doch werden auch in Deutschland in Altenburg, Erlangen, Dresden, Hanau, ꝛc. treffliche H. gemacht.

Hannover (Theaterst.) Hauptstadt des Königreichs H. an der Leine mit 28,000 Einw. Ein Theater hat H. seit dem Anfange des vor. Jahrh.s; dasselbe wurde Privatunternehmern eingeräumt, welche auch andre Orte besonders Bremen und Pyrmont bereisten Die berühmtesten dieser Directoren waren der große Schröder, Großmann, Walter und Pichler. Unter diesen Direktionen glänzten die größten Künstler Deutschlands als Gäste oder Mitglieder auf der h.schen Bühne. Unter Pichlers Direktion erhielt das Institut 1816 den Titel eines königl. Hoftheaters und eine Gesellschaft Actionaire garantirte das Ganze. Pichler, welcher keine Opfer scheute das Institut zu heben, brachte einen glänzenden Künstlerverein zusammen, in dem die Namen der Damen Renner, Fries, Braun, Gehlhaar, Senk und der Schausp. Holbein, Paulmann, Leo, Fries, Löhle, Genast, Keller u. m. a. glänzten. Holbein führte als Oberregisseur die ästhetischen, Pichler die ökonomischen Geschäftszweige, und H. erfreute sich einer trefflichen Bühne; allein das Anerbieten eines bedeutenden Kaufpreises bestimmte Director Pichler, seine Inventarien den Actionairen zu überlassen und sich eine neue Unternehmung in Bremen zu gründen, Holbein folgte einem ehrenvollen Ruf nach Prag. Das Theater in H. war verwaist und sank zusehends. Als daher Holbein von der Direction des Theaters in Prag wieder zurücktrat, beeilte man sich, ihm die Direktion des Hoftheaters in H. wieder zu übertragen, die er nun seit 1825 führt. 1836 wurde die Bühne zum wirklichen Hoftheater erhoben, und wird von König Ernst August mit besonderer Vorliebe begünstigt. Holbein ist lebenslänglich angestellt, seine Vollmachten sind fast unumschränkt und er ist nur in den wichtigsten Anordnungen von der Hoftheater-Intendanz abhängig. Die Resultate dieser Organisation sowohl als der zweckmäßigen Leitung sind: ein gutes Theater und der seltne Umstand, daß sich seit Holbeins Direction nicht nur kein Deficit, sondern alljährlich ein nicht unbedeutender Ueberschuß ergeben hat: der Intendant Graf Platen zu Hallermund hat zur Erhebung des h.schen Bühnenwesens unstreitig das meiste beigetragen, er hat Holbein wieder gewonnen, ihn dem Institut erhalten und für immer gesichert; als Präsident der Actionaire hat er den Grund zu dem schönen harmoni chen Ganzen gelegt, was H. jetzt in seiner Kunstanstalt besitzt; zu allgemeinem Bedauern hat er 1838 die Intendanz mit mehreren Hofämtern niedergelegt.

Gegenwärtig führen die Intendanz der Kammerherr von dem Busche und der Kammerherr von Malortin, und es ist nicht zu zweifeln, daß eine Bühne, die Männer wie Holbein und Marschner als Führer hat, und eine gegen früher ungleich reichere Dotation besitzt, sich bald zu einer der bedeutendsten Deutschlands erheben muß; denn auch die jährlichen Ueberschüsse werden von nun an der Direction wieder zur Disposition gestellt. Der musterhaft organisirte Geschäftsgang ist sowohl auf ästhetische Wirksamkeit als Oekonomie berechnet; kein überflüßiges Kanzlei= und Nebenpersonal schmälert den Gagenetat der Künstler, die Staffage ist immer sachgemäß und elegant, aber niemals Hauptsache, der Rahmen nie schöner als das Bild und in allen Darstellungen, selbst der Oper, herrscht mehr Wahrheit als Spielerei. Außer einer Reihe schöner Talente, ist besonders das Ensemble in H. trefflich und das Bestreben des gesammten Personals ist stets dahin gerichtet, den Geist einer Kunstanstalt höhern Styls in den Darstellungen auszusprechen. — Das Theater ist ein Theil des kön. Schlosses, und war früher eine Klosterkirche. Es wurde zu Anfang des 18. Jahrh.s nach der Einrichtung der ital. Theater erbaut, und später mehremale (zuletzt 1838) restaurirt; doch hat das vergrößerte Auditorium die anfängliche Form behalten, mit Ausnahme des 1. Ranges, welcher 1838 balkonartig herausgebaut wurde. Der Zuschauerplatz enthält 5 Logenreihen, ein großes Parquet; ein desto kleineres Parterre und faßt 14 — 1500 Personen, die Dekoration ist weiß mit lichtblausilbernem Ornament und geschmackvollen Verzierungen. Der Plafond enthält 5 Gemälde, welche die Tanzkunst, das Lustspiel, das Trauerspiel, die Musik und einen die Kritik besänftigenden Genius darstellen und von Romberg gemalt sind. Der Vorhang geht gerade in die Höhe, ohne sich zu falten. Er wurde 1789 ebenfalls von Romberg gemalt und 1838 vom Hoftheatermaler Karten restaurirt. Die Bühne ist angemessen breit und tief, die Maschinerie in allen Theilen vorzüglich; sie ist vom Hoftheatermeister Münch 1829 ausgeführt. Die Decorationen werden durch Gegengewichte dirigirt. Die Coulissenwagen sind ganz von Eisen, und werden durch 2 Seitenwalzen und eine Hauptwinde bewegt; die Beleuchtung ist sehr brillant, und die Maschinerie derselben höchst zweckmäßig, die Vorkehrungen gegen Feuersgefahr sind ganz practisch. In den untern Räumen befinden sich 2 wasserreiche Brunnen, deren einer sogleich als Spritze gebraucht werden kann. Der Heitzungs=Apparat verbreitet in allen Räumen eine gleichmäßige Temperatur, so daß jeder unangenehme Luftzug verbannt ist. Die Garderoben sind groß und bequem, dagegen ist das Conversationszimmer etwas verwahrlost; geräumige

Magazine, ein schöner Probesaal, treffliche Kassen, Bureau- und Bibliothek-Lokale sind im Theatergebäude enthalten. — Gespielt wird in H. wöchentlich 4 Mal: Sonntag, Montag, Mittwoch und Freitag; die Theatersaison beginnt mit dem 1. Sept. und dauert bis in die 2. Hälfte des Juni, es sind demnach über 2 Monate Ferien; die Kapelle ist vollzählig und anerkannt trefflich. (R. B.)

Hanswurst. Obgleich 1740 von der Neuberin feierlich begraben, gibt der ehrliche Schelm doch immer noch Spuren seines Lebens; es lohnt also wohl, dem Ursprunge desselben nachzuforschen. Längst blühten in Italien die Maskenspiele als erst in Deutschland Nachahmungen derselben auftauchten. Die bestimmte Zeit, wann dies geschehen, läßt sich zwar nicht nachweisen, doch ist mit Gewißheit anzunehmen, daß Rosenplüt, Ayrer und Hans Sachs sie nicht geschaffen, sondern schon im Volksleben begründet vorgefunden. Auf einem alten Holzschnitt von 1504, das Gastmal eines reichen Mannes vorstellend, von dem der Tod eine schöne Frau in der Blüthe ihrer Jahre wegholt, findet sich eine kleine Bühne im Hintergrunde des Speisesaales aufgeschlagen, auf welcher ein H. unter andern Schausp.n sein Wesen treibt. Obgleich der leicht bewegliche, schlaue und unternehmende Arlechino offenbar der Typus ist, aus welchem H. entstanden, so mußte nothwendig die durchaus verschiedene Nationalität darauf einwirken, und H. nahm nicht das enge bunte Kleid Arlechino's, sondern das bequeme schlotternde des Brighella; wurde plumper, faul, sprach mit einer Art von dummer Pfiffigkeit, und leicht zu übertölpelnder Verschlagenheit, behielt aber den Filzhut und besonders die Pritsche Arlechinos bei. Der Name H a n s W u r st erinnert an die ähnlichen Lustigmacher, Jean Potage in Frankreich, und Jack Pudding in England; Gefräßigkeit und eine immer rege Eßluß mögen bei allen dreien Veranlassung zu dem Namen gegeben haben. Das Ex tempore ist das eigentliche Element des H.s und überall, wo ihm nicht bestimmte Rede, wohl gar in Versen vorgeschrieben war, rappte er lustig und unbekümmert um den Fortgang in die Handlung hinein. Der H. war in der Kindheit der deutschen Bühne der Grundpfeiler des dram. Interesses und mochte wohl lange der einzige sein, der ein eigenthümliches künstler. Leben hatte; wie aber jede Ausschließlichkeit zum Mißbrauche führt, so auch unser H. Als die Gestalten und Dinge neben ihm Bedeutung gewannen, wurde der Bursche breit und lästig; der harmlose Spaß reichte nicht mehr aus und er mußte zu Zoten seine Zuflucht nehmen, um wenigstens die Masse noch zu interessiren. So grub er selbst emsig an dem Grabe, in das die Neuberin (s. d.) auf Gottscheds Veranlassung ihn zu Leipzig vermeintlich für im-

mer begrub. Nur wenige Bühnen folgten unmittelbar diesem Beispiel, namentlich blieb der H. bis gegen 1770 die einzige Stütze der kleinen herumziehenden Schausp=Truppen, und hin und wieder erhob er sich sogar durch Schuch, Bernardon und Scholz wieder zu seiner frühern ausschließlichen Bedeutung. Doch war der Anstoß einmal gegeben, das Theater stieg, H. sank, die Bühnen schämten sich nach und nach des Namens, und seine Kinder und Enkel bevölkerten die Bühnen besonders Süddeutschlands; die Kasperles, Larifaris, Metallios, Papagenos, Sepperles, Bernardons, Lipperls hatten andere Namen, andere Kleider, aber der ehrliche alte Ahnherr sah ihnen doch aus allen Näthen heraus, und wirkte auch so, wie er es von früher her gewohnt war. Selbst in neuester Zeit haben sich wieder feststehende komische Charaktere bemerklich gemacht, die freilich durch Zeit und Sitte gemodelt, doch den alten Ahnherrn nicht verläugnen können. Ein sehr seltener Kupferstich von 1703 in gr. Folio hat uns eine Abbildung des berühmten Johann Theodor Beck, Prinzipals einer Comödiantentruppe, und nebenbei Zahnbrecher erhalten, unter welche sich folgende charakteristische Verse befinden:

Als maiter und Hanns Wurst, ich im Portrait hier steh,
Ich mache Wind und Luft, ich mache Schiff und See,
Ich habe vielles Land, viel Stäte und viel Häuser,
Ich bin kein Printz, kein Fürst, kein König und kein Kayser,
Ein Künstler der bin ich, wer dieß nicht glauben will,
Setz sich auf einen Stuhl und halte mir nur still,
Ich nehm die Zähne aus, suptile und behände,
So hat der Schmertz, die Qual auf einmal gleich ein Ende,
Ich bin ein solcher Mann, der noch viel mehr kann machen:
Wer mich agiren sieht, den mache ich zu lachen,
Drum geb' ich mein Portrait zum Angedenken hin.
Ein jeder sehe nur, wie generös ich bin;
Ich fordere nichts dafür, doch wer mir will was geben,
Dem wünsche ich vergnügt und lange Zeit zu leben. (L.S.)

Harlass (Helena) geb. zu Danzig um 1786, kam als Kind nach München und wurde dem Kloster bestimmt, sie verließ dasselbe jedoch aus Abneigung und widmete sich dem Studium der Musik unter der Leitung des Hofsängers Lasser; 1803 wurde sie Hofsängerin und betrat 1806 auch die Bühne mit glänzendem Erfolge. Bald war sie erste Sängerin und wetteiferte siegreich mit den eminentesten Talenten der ital. Oper. 1808 vermählte sie sich mit dem Generalsekretair von Geiger und verließ die Bühne, nahm jedoch, als die Ehe nach 3 Jahren gelöst wurde, ihren Namen wieder an und kehrte zur Bühne zurück. Auf mehreren Kunstreisen sang sie auf allen bedeutenden Bühnen Deutschlands mit größtem

Beifalle, blieb aber dem Theater in München treu bis zu ihrem Tode. Sie war eine der trefflichsten deutschen Sängerinnen jener Zeit, hatte eine eben so schöne Stimme als treffliche Bildung und war außerdem eine seelenvolle Darstellerin und bescheidene liebenswürdige Frau. (3.)

Harmonia (Mythol.) des Ares und der Aphrodite Tochter, Gemahlin des Cadmus (s. d.). Wenn auch sowohl ihr Name als die Deutung der auf sie bezüglichen Mythen auf Verschmelzung feindlicher Elemente hinweist, so ist doch ihre Geltung als Personification der Liebe und Freundschaft mehr eine moderne als eine im Alterthume weit verbreitete. (F. Tr.)

Harmonie 1) (Aesth.) Die Uebereinstimmung aller einzelnen Theile eines Kunstwerkes, so daß keines dem Eindrucke schadet, welchen das Ganze hervorbringen soll. — 2) (Mus.) der Zusammenklang mehrerer Töne, oder mehrerer Stimmen zu einem dem Gefühle wohlthuenden Ganzen; also im engeren Sinne gleichbedeutend mit Accord, (s. d.) im weitern Sinne aber die künstler. Ineinanderfügung und wohlklingende Uebereinstimmung einer ganzen Reihe von Accorden und Modulationen, die die Basis eines Tonstückes ausmachen und die Melodie desselben unterstützen. Die H. in der letztern Beziehung erheischt eine Tonverwandschaft der auf einander folgenden Accorde und eine künstler. logische Folge der einzelnen Sätze und Abschnitte. Sie ist der Melodie insofern entgegen gesetzt, als sie gebundener und regelmäßiger fortschreitet und nur die Aufgabe hat, die durch die Melodie zu weckenden Empfindungen zu verstärken. Beide müssen Hand in Hand gehen, sich gegenseitig heben und unterstützen, denn zum Gelingen eines vollkommenen Ganzen, sind beide gleich wichtig, gleich unumgänglich nöthig. — Die Harmonik (H.-Lehre) ist dem Tonsetzer unerläßlich und gewöhnlich beginnt er seine Studien mit ihr; leider ist dieselbe im Allgemeinen gar zu breit und pedantisch, und nimmt auf die Melodik zu wenig Rücksicht. — H. nennt man auch die gesammten Blasinstrumente eines Orchesters im Gegensatze zu den Streichinstrumenten; daher H.-Musik, solche, die blos von Blasinstrumenten vorgetragen wird. Schriften über die H. lieferten besonders Fux, Vogler, Weber, Catel, Schilling, u. v. A. (J.)

Harnisch (Gard.) s. Panzer und Rüstung.

Harpokrates (Mythol.) Sohn der Isis und des Osiris. Kennzeichen seiner Darstellung ist das Sitzen auf einem Lotosblatte, wegen dessen er als Gott des Stillschweigens betrachtet wird, wenn schon die ihm beigegebenen Symbole seinen Zusammenhang mit dem ägyptischen Naturdienste außer allen Zweifel stellen. (F. Tr.)

Harpyien (Mythol.) Dienerinnen der göttlichen Strafgewalt, deßhalb des Zeus Hunde genannt, und mit den Furien fast bis zur Verschmelzung zusammen gestellt. Zahl, Abstammung, Namen, Wohnsitz, Gestalt derselben schwanken in den Angaben der Alten. Während Hesiod sie die schöngelockten Töchter der Thaumas und der Elektra nennt, wird bei Andern ihre Schilderung ein abscheuliches Schreckbild, mit den schmutzigsten Symbolen; halb Vögel, halb Mädchengestalten, mit Krallen an Händen und Füßen, den Körper mit Unflath bedeckt, ein Bild der häßlichsten Magerkeit, aber mit Windesschnelle daher eilend, vernichten sie an dem Orte, den sie heimsuchen, alle Speisen durch ihre heißhungrige Gier, verpesten die Luft und gelten als Symbole der Hungersnoth; ihr Wesen und Namen deuten auf Personificationen von Erscheinungen der Meeresstürme. Bald rasen sie in den Eingängen zu der Unterwelt, bald vollziehen sie die Strafe der Götter, bald wohnen sie auf den strophadischen Inseln. (F. Tr.)

Harro-Harring (Paul, ps. Jarr Rhangharr), geb. 1798 zu Ivenshoff bei Husum an der Nordsee, ein unstät hin- und hergewirbelter, liberaler, aber in politischen Extravaganzen und Chimären befangener leidenschaftsvoller Schriftsteller. Seine letzten Streitigkeiten mit dem Gouverneur von Helgoland, welche veranlaßten, daß er auf einem Kriegsschiffe nach England abgeführt, hier aber freigegeben wurde, sind bekannt genug. Er nennt sich selbst mit Vorliebe: Harro H. der Friese; bewegliches, aber flüchtiges Talent ist ihm nicht abzusprechen. Seine dram. Productionen streben nach Effekten, sind zum Theil übertrieben greuelvoll, im Ganzen roh, ungeschlacht und durchaus unpsychologisch. Die Titel seiner Stücke sind: Der Corsar, die Mainotten, der Wildschütz, die Renegaten auf Morea, der Student von Salamanca. Er schrieb auch einen Faust, eine hier und da frappante, sonst ziemlich wüste und geschmacklose Production, worin er auch Zeittendenzen in seiner derben Manier zu verarbeiten suchte. M.

Harrys, (J. G. K.) geb. zu Hannover 1781, wo er als pensionirter Hospitalinspector lebte, und bis zu seinem 1838 erfolgten Tode das Journal: die Posaune redigirte. Verf. mehrerer derb komischer Lustspiele, Farcen und Possen, unter denen der Sturm von Koppenhagen und der Anekdotenfreund genannt zu werden verdienen. Gab heraus: Politisches Quodlibet oder musikal. Probekarte, (Hannover 1814. 3. Aufl. 1828). Taschenbuch dram. Blüthen, (Hannover 1825 — 1827). In der letzten Periode seines Lebens lieferte H. weniger Originalproducte, als Bearbeitungen franz. Bühnenstücke; manche der-

selben machten auf den deutschen Theater einiges wenn auch vorübergehendes Glück. (H.)

Harsdörfer, Rathsher zu Nürnberg im 17. Jahrh. Mitbegründer der fruchtbringenden Gesellschaft, ein bedeutender Polyhistor, bekannt durch seine Gesprächspiele (8 Theile von 1642 — 1649), durch seinen poetischen Trichter (1648) aus dem, wie er sich ausdrückte, Jedermann in 6 Stunden die deutsche Dicht- und Reimkunst erlernen könne, und durch manche andere prosaische und poetische Arbeiten. Uns ist er hier von Interesse, weil er zu den ersten Deutschen gehört, welche über den Begriff des Tragischen nachgedacht und geschrieben haben. Er hat dem Herodes des Dichters J. Klai oder Clajus (s. Clajus) einen Brief angehängt, aus dem wir der Curiosität wegen folgende für ihre Zeit merkwürdigen Ansichten ausziehen: „Endursachen ist in dem Trauerspiel der Nutzen und das Belusten; der Nutzen besteht in Bewegung der sonst unbeweglichen Gemüther, gestalt das scharfsinnige Machtwort, gleichsam als ein schneller Pfeil, der Zuhörer Herzen durchschneidet und einen Abscheu vor den Lastern, hingegen aber eine Begierde zu der Tugend eindrucket. — Solche Trauerhändeln belustigen von sich selbsten nicht, sondern verursachen Erstaunen und Hermen. Es belustigt aber die kunstschickliche Nachahmung, gleichergestalt uns die Abbildung eines grimmigen Löwen mehr beliebet als das Thier selbsten. Zu dem empfinden wir eine Lust in Erwartung so unterschiedlicher Fugnisse, in Verwunderung unverhoffter Trauerfälle, und ist unserm Herzen von Natur das Erbarmen eingepflanzet, welches durch diese Spiele erwecket wird. Der Inhalt der Trauerspiele betrifft großer Herren unglücklichen Zustand. Das Trauerspiel ist eine wahre Geschichte, und der Deutsche soll die deutschen Händel auf den Schauplatz führen, welcher Umstände unseren Sitten, Reden und Gewohnheiten viel gemäßer sind, als jene ausländische.“ Letztere Aeußerung ist auch jetzt noch beachtenswerth genug. Er rieth auch „nach Art der Gemüthsbewegung“ bald kurze bald lange Reimzeilen anzuwenden. (Vergl. Kehrein: Die dram. Poesie der Deutschen, Th. 1. §. 85.) (H. M.)

Hart (Aesth.), in der Regel im tadelnden Sinne gebraucht, bezeichnet nach Wendt in den schönen Künsten zunächst die unangenehme Eigenschaft, vermöge deren die Gegenstände wegen Mangels an gehöriger Verbindung der Eindrücke von den Sinnen schwer zu fassen sind. Man spricht von Härten im Gemälde; in der Musik von h.n Intervallen, h.n Dissonanzen, h.n Modulationen, h.m Vortrage; in der Poesie und Redekunst von h.n Constructionen, h.n Versen u. s. f. Das H.e wird aber überall zu rechtfertigen, vielleicht

nothwendig sein, wo der starke kräftige Gegenstand das H. e fordert und das Milde, Weiche, Schmelzende und Fließende dem Charakter des geschilderten Gegenstandes nicht entsprechend sein würde. In der Musik ist H. auch die Bezeichnung für die Tonarten und Dreiklänge mit großer Terz. (s. Dur.) (K.)

Hartwig (Friederike Wilhelmine geb. Werthen), geb. zu Leipzig 1774, begann ihre Künstler-Laufbahn zuerst als Tänzerin und bald auch als Sängerin bei der Schuch'schen Gesellschaft zu Königsberg, wo sie schon im 13. und 14. Jahre Rollen wie Gotters Mariane ꝛc. spielte. Sie trat dann zu Rostock, später bei der Großmann'schen Gesellschaft zu Hannover in den ersten Rollen auf, und vermählte sich hier im 16. Jahre mit dem Schausp. H. 1796 kam sie zur Hofbühne nach Dresden, und fand durch die Lebhaftigkeit ihres Geistes, die Tiefe ihres Gefühls, die Grazie ihrer Gestalt hier und in Leipzig reichen Beifall. Für das Muntere mit Laune, für das Elegische mit Innigkeit begabt, erwarb sie sich als Jungfrau von Orleans, welches Stück zuerst in Leipzig zur Darstellung kam, Schillers besondere Zufriedenheit; von der Oper trat sie nach und nach zurück, und wirkte nur im Schau- und Lustspiele; nachdem sie eine Reihe von Jahren das Fach der ersten Heldinnen und Liebhaberinnen bekleidet hatte, ging sie zu Mütterrollen über, und verband damit eine scharfe Charakterzeichnung auch im Komisch-Bizarren, z. B. in der Viarda in Preciosa ꝛc. Nicht mehr fern ist die Zeit, wo die geachtete Künstlerin ihre Kräfte volle 50 Jahre einer und derselben Bühne treu gewidmet haben wird. (E. Gehe.)

Hasse 1) (Johann Adolph) geb. 1699 zu Bergedorf bei Hamburg, in welcher Stadt er durch des Dichters König Vermittelung als Tenorist am Theater angestellt wurde; 1722 ging er nach Braunschweig als Hof- und Theatersänger, wo er auch seine erste Oper Antigones zur Aufführung brachte und zwar Beifall einerndtete, doch bald erkannte, daß ihm die genauere Kenntniß des Contrapunktes fehle, weshalb er nach Italien reiste, in Neapel an Porpora einen tüchtigen Lehrer fand und von Scarlatti mit väterlicher Liebe fortgebildet wurde. Bald ward sein Name durch die mit Beifall gegebenen Opern: Sesostrate und Attilo bekannt, und er nur il caro Sassone genannt; die Theater Italiens wetteiferten um seinen Besitz; 1727 ward er als Kapellmeister in Venedig angestellt, wo er seine nachherige Gattin (s. H. 2) kennen lernte. Er schrieb nun für seine Gattin die Opern Artaserse und Demetrio, in denen er auch wieder als Sänger mit dem größten Beifall auftrat. 1731 folgte er einem Rufe nach Dresden, wo er zum Oberkapell-

meister mit 12,000 Thaler Gehalt ernannt wurde; hier schrieb er die Oper Alessandro nell' Judie, die ungeheures Glück machte; 1733 ging er nach London, von Händels Gegnern berufen, und führte einen ehrenvollen Wettkampf mit diesem mächtigen Rivalen. 1740 kehrte er nach Dresden zurück, wo er außerordentlich thätig war. Durch das Bombardement von Dresden 1760 verlor er seine sämmtlichen Bücher und Handschriften. 1763 wurde er nebst seiner Gattin in Dresden pensionirt, er ging nach Wien, componirte hier seine letzte Oper Ruggiero, und zog später nach Venedig, wo er 1783 starb. — H. war der natürlichste, eleganteste und einsichtsvollste Componist seiner Zeit; die Zahl seiner Werke ist sehr groß, da er allein über 100 Opern schrieb, die sämmtlich reich an sinnigen Melodien, trefflicher Instrumentirung und einfacher aber festgehaltener Charakteristik sind. 2) (Faustina geb. Bordoni) geb. zu Venedig 1700 von begüterten Eltern; sie erhielt den sorfältigsten Unterricht und betrat die Bühne 1716 zu Venedig mit glänzendem Erfolge; nach einigen weitern Studien ging sie nach Florenz, wo der Enthusiasmus bereits so groß war, daß man eine Denkmünze zu ihrer Ehre schlug. Nachdem sie auf mehreren großen Theatern Italiens gesungen, wurde sie 1724 mit 15,000 fl. Gehalt nach Wien berufen; von hier ging sie nach London, wo die Oper unter Händels Leitung in der höchsten Blüthe stand. 1727 kehrte sie nach Italien zurück und lebte ganz von der Bühne zurückgezogen, bis sie sich mit dem Vor. vermählte und ihm dann auf seinen Reisen folgte. Sie starb bald nach dem Tode ihres Gatten. — Faustina hatte eine nur 2 Oktaven umfassende Mezzo-Sopran-Stimme, aber ihre Töne waren so rein, so voll, so metallreich und so gleichmäßig in der Höhe und Tiefe, daß man nichts Vollkommeneres hören konnte; ihr Vortrag war stets deutlich und gefühlvoll, feurig und doch künstler. besonnen; dabei spielte sie äußerst gut. Ihre Schönheit war bezaubernd; in ihrem Charakter einte sich sonderbarerweise maßloser Stolz mit äußerster Liebenswürdigkeit und seltenem Edelmuth. Fr. Rochlitz hat in seinem Denkmale glücklicher Stunden vieles von Interesse aus ihrem Leben mitgetheilt. (Thg. u. 3.)

Hasselt (Anna Maria Wilhelmine van), geb. zu Amsterdam 1813, kam schon in der Jugend nach Frankfurt a. M., wo sie den 1. musik. Unterricht erhielt; später wurde ihre Ausbildung in Karlsruhe und Florenz vollendet. 1829 betrat sie die Bühne in Triest mit bestem Erfolge; sie ward nun hier, dann in Vicenza und Genua engagirt und kam 1833 nach Deutschland, gastirte in München und wurde in Folge allgemeinen Beifalls angestellt. Von München aus unternahm sie mehrere mit glänzendem Erfolge gekrönte

Kunstreisen, und ist nun seit einigen Jahren beim Hofopern-theater in Wien angestellt. Hier hat sie sich 1839 mit einem Herrn Barth vermählt und führt nun den Namen Barth-H. Sie hat eine liebliche und umfangreiche Stimme, eine treffliche Schule und einen seelenvollen Vortrag; nur steht ihr Darstellungstalent mit ihren musik. Mitteln und Fähigkeiten nicht auf gleicher Stufe. (3.)

Haube (Gard.), eine weibliche Kopfbedeckung von den verschiedensten Stoffen und Formen, meist nur zum Negligee gebräuchlich. Früher, und in einigen Gegenden noch heute, war die H. nur ein Kleidungsstück der verehlichten Frauen, woher das Sprichwort: unter die H. kommen entstand. In Süddeutschland nennt man auch eine mützenartige männliche Kopfbedeckung H. (B.)

Hauch (Johan Carsten), geb. 1791 in Friedrichshald, Professor der Physik an der Akademie zu Soröe. Rühmlichst bekannter dänischer Dramatiker und trefflicher Romanschriftsteller. Seine ersten dram. Versuche waren: Contrasterne, (1826) und Rosaura (1827.) Mit dem episch romant. Gedichte Hamadryaden (1830), ganz der Anschauung der deutsch romant. Schule angehörig, erwarb er Tiecks und Schuberts Anerkennung. Mehrere seiner Tragödien: Bajazet, Tiberius, Gregor VII., und Don Juan erschienen vereinigt in der Sammlung Dramatiske Värker (2 Bde 1828 — 29), ihnen schließen sich an Karl den Femtes Död und Mastrichts Beleiring (1833); 2 derselben erschienen von ihm selbst in das Deutsche übersetzt: Mastrichts Belagerung (Leipzig 1834) und Tiberius (Leipzig 1836). Letztgenanntes Werk, unter seinen Dramen wohl das beste, schrieb er bereits 1826 in Rom. Er verweilte früher 2 Jahre in Neapel; da sah er, wie er in der Vorrede bemerkt, Capri in den Wellen liegen, wie eine Sphinx, die, wenn sie nicht stumm wäre, ein ungeheures Räthsel erzählen könnte, ein Räthsel, das freilich leider unter andern Formen sich schon öfters im Leben wiederholt hat. Aber, fährt er fort, ich sah nicht allein Capri, sondern las auch die Zeitungen, wo ich das, was ich nach meiner Ansicht verwerflich betrachten mußte, mit allen möglichen Sophistereien vertheidigt fand. Als ich dies Alles — so endigt er seine bedeutungsvolle Vorrede — gesehen hatte, schrieb ich den Tiberius. Dieser tyrannische, grausame, heuchlerisch tückische Charakter ist dem Dichter auch vortrefflich gelungen, überhaupt ist die scharfe bestimmte Charakteristik, nicht minder wie die edle, große und freimüthige Gesinnung in H.'s Dramen nicht genug zu loben. Die psychologische Begründung überwiegt darin die bühnliche Wirkung im gewöhnlichen Sinne. H. schrieb auch noch eine aristophanische

Comödie: Der Thurmbau zu Babel. Gegenwärtig scheint er das Drama für die der Zeit mundrechtere Form des Romans aufgegeben zu haben. (H. M.)

Haupt, ein Wort, das nur in Zusammensetzungen für uns Bedeutung hat und das Erste, Vorzüglichste bezeichnet, wie H.=Probe (s. Proben), H.=Rolle, H.=Stimme ꝛc. Haupt= und Staats=Action (s. Action).

Haupt (Markus Theodor von), geb. 1782 zu Mainz, studirte Jurisprudenz und lebte längere Zeit als Tribunalrichter in Düsseldorf. Jetzt ist er Oberlandesgerichtsrath in Trier. Außer Uebersetzungen von Tasso's Nächte und Chateaubriand's Märtyrer schrieb er: Blüthen aus Italien, Monatsrosen, Skizzen u. s. w. Als Dramatiker zeichnet er sich durch eine reichbegabte Phantasie und eine kräftige lebendige Darstellung aus. Er verfaßte Schauspiele (Mainz 1825 2 Bde), die eine Reihe der verschiedenartigsten dram. Werke und darunter vieles Gelungene enthalten und Tell, hist. roman. Oper. (Ebend. 1829.) (Thg.)

Haus (Doris), geb. 1807 zu Mainz, erhielt eine treffliche musik. Erziehung und offenbarte von Jugend an Neigung für die Kunst, für die sie durch Talent und eine treffliche Stimme berufen schien. Der Widerstand der Eltern machte es ihr indessen erst nach dem Tode derselben möglich, ihrer Neigung zu folgen, und nach sorgfältiger Vorbereitung betrat sie 1825 die Bühne zu Mainz als Constanze in der Entführung von Mozart mit großem Beifall. Sie wurde bald nachher in Frankfurt a. M. engagirt und war bis 1829 dort sehr beliebt, dann machte sie ihre erste Kunstreise, gastirte erfolgreich in Karlsruhe und Stuttgart, und erhielt am Hoftheater der letztern Stadt ein dauerndes Engagement, in dem sie sich noch befindet. 1834 gastirte sie mit Auszeichnung in Frankfurt, Mainz, Wiesbaden, Kassel, Braunschweig, Berlin und München. Doris H. ist eine wahrhaft deutsche Sängerin; ihre reine und volle Stimme eignet sich ganz für die Schöpfungen unserer Meister, obschon ihr die Fertigkeit und Geläufigkeit für ital. Gesang nicht abgehen. Ihre reichen Mittel sowohl als schönes Darstellungstalent und ihre schöne und kräftige Persönlichkeit machen sie besonders für tragische Parthieen geeignet, in denen sie mit jeder Rivalin in die Schranken treten kann.

Hauser (Franz), geb. 1798 in Wien, wo er von Jugend auf eine treffliche, und besonders musikkünstler. Bildung erhielt. Er betrat die Bühne um 1824 in Wien und war eine geraume Zeit daselbst angestellt und beliebt. Dann wurde er nach einem beifällig aufgenommenen Gastspiele Mitglied des Hoftheaters in Stuttgart, gastirte 1831 in meh=

reren rheinischen Städten und wurde 1832 Mitglied des Stadttheaters in Leipzig. Von hier aus folgte er einem Rufe an das Hoftheater zu Berlin, verließ dasselbe jedoch nach 2 Jahren wieder und ging nach Breslau. 1838 hat er eine Reise nach Italien unternommen und ist seitdem nicht wieder aufgetreten. H. hat eine kraftvolle, wenn auch nicht umfangreiche Baritonstimme, die er mit der außerordentlichsten Umsicht zu benutzen weiß. Für den deutschen Gesang hat er eben so viel tiefe Kenntniß und Verständniß der Composition und die daraus folgende treue Auffassung und Ausführung derselben, als für den ital. Fertigkeit, Geschmack künstler. Mittel. Seine Bildung ist wahrhaft classisch zu nennen, weshalb er indessen auch die gesammte moderne Opernmusik nur mit Widerwillen betrachtet und mit Lust nur bei der alten Kirchenmusik weilt; dies und der Mangel an Darstellungstalent haben ihn der Bühne entzogen. (3.)

Hausmann, 1) (Louis), geb. zu Berlin 1803, widmete sich Anfangs der Apothekerkunst und trat, nachdem er seiner Militärpflicht Genüge gethan, 1825 zu Magdeburg seine theatral. Laufbahn an, zu der er sich in Berlin im Liebhabertheater Concordia vorbereitet hatte, und machte rasche Fortschritte. In Magdeburg blieb H. 2 ½ Jahr, dann nahm er ein Engagement nach Aachen bei Bethmann, und als nach 5 Monaten dessen Entreprise scheiterte, ging er nach Breslau, wo er in Rollen wie Kluck, Schelle, Wallheim u. s. w. die neu für Breslau waren, außerordentlich gefiel und sich durch 5 Jahre des Publikums Anerkennung sicherte. 1833 gastirte H. in Wien in der Leopoldstadt; in der ersten Rolle (Pedro in Preciosa) fiel er total durch, da das Publikum die norddeutsche Aussprache nicht goutirte, doch gefiel er dann so, daß die kontrahirten 6 Rollen sich bis auf 20 erweiterten, und ein Engagement folgte, das 4 Jahre währte; hier verheiratete er sich 1838 mit der Folgenden, verließ Wien und ist nun seit 1828 mit seiner Gattin in Mannheim engagirt, wo beide sich der Liebe des Publikums erfreuen. Gastirt hat H. außerdem 1836 am Burgtheater zu Wien, 1837 in Breslau, 1838 in Brünn und Prag, und 1840 wieder in Wien (Leopoldstadt) und Linz. — Außer niedrig komischen Parthieen die H. vorzüglich in Breslau und Wien und zwar vortrefflich gespielt, bilden jetzt komische Charakterrollen wie: Emmerling, Engelhaus, Ambrosi, Tanne rc. sein Repertoir, zu denen er große Befähigung hat. — Talent zu ernsten Charaktern besitzt H. gar nicht, und die wenigen Versuche der Art, die er gezwungen machte, fanden nur ruhige Zuschauer. — Die Seite des Gefühls kann er indessen wohl anschlagen, wie es der Charakter des Engelhaus z. B. mit sich bringt, doch darf dasselbe sich nicht zum Affecte steigern.

Als Komiker dagegen gehört er zu den besten Schausp.n unserer Zeit. — 2) (Julie geb. Weick), geb. zu Oedenburg 1810, kam schon als Kind zur Bühne; 1824 war sie in Grätz engagirt, und spielte mit unverkennbarem Talente Rollen wie Ida im letzten Mittel, kleine Zigeunerin u. s. w. — Sie blieb beim Direktor Stöger in Grätz, Preßburg und Triest bis 1829, wo sie in Wien im Theater a. d. Wien ein Engagement annahm, nachdem sie zuvor in Pesth und am Burgtheater mit Beifall gastirte. 1830 trat sie ein 4jähriges Engagement in Pesth an, wo noch heut ihr Name zu den gefeiertesten gezählt wird. 1833 gastirte sie in Prag und Berlin (Königstadt) mit bedeutendem Erfolge, und trat dann ein Engagement beim Theater an der Wien an, wo sie den Vor. heirathete. In Mannheim spielt Mad. H. muntere Liebhaberinnen und junge Frauen, für welche Rollen sie durch Talent und eine reizende Persönlichkeit besonders befähigt ist. (T. M.)

Havana (Theaterstat.), Hauptstadt der Insel Cuba und des ganzen span. Westindiens mit einem der schönsten Häfen der Erde, bedeutendem Handel und 80,000 Einw., worunter 30,000 Sclaven. Das Theater in H. ist, wie alle Häuser Cubas, ein sehr leichtes, aber freundliches geräumiges Gebäude; es wird nur im Winter gespielt und zwar werden blos ital. Opern gegeben. Die Eintrittspreise sind sehr hoch und die Gagen verhältnißmäßig eben so; die prima Donna z. B. erhält für 7 Monate 10,000 Dollars und 2 Benefize, die 4—6000 D. eintragen. Eine eigene Sitte besteht bei diesen Benefizen. Die Benefiziantin muß nämlich im vollen Costüm ihrer Rolle vor dem Eingange zum Theater sitzen und die Billets verkaufen; alle Plätze haben an einem solchen Abend Einen Preis, und Niemand wagt es, weniger als 2 Dollars zu geben; häufig aber, wenn die Sängerin schön und beliebt ist, giebt man mehrere Unzen (17 Dollars) für 1 Billet. (R. B.)

Haydn (Joseph), geb. 1732 zu Rohrau in Niederösterreich von armen Eltern, die 20 Kinder hatten. Ein Verwandter, Schulmeister in Hainburg, nahm den Knaben zu sich, gab ihm den Elementarunterricht im Allgemeinen sowohl, wie in der Musik; im 8. Jahre wurde er Chorknabe in Wien, wo er Unterricht im Gesange wie in der Instrumentalmusik erhielt; im 16. Jahre verlor er die Stimme, wurde entlassen und lebte eine Zeitlang in der äußersten Dürftigkeit; dann wurde er, von dem Wunsche sich zu unterrichten und zugleich zu ernähren, getrieben, Bedienter bei Porpora, dem berühmten Musikmeister; jetzt versuchte er sich auch in der Composition, erndtete aber wenig Beifall, da man in seinen Versuchen nur leere Tändelei finden wollte. 1751 schrieb er seine erste Oper: der krumme Teufel,

die ebenfalls wenig Anklang fand; er ernährte sich indessen von Unterrichtgeben, bis er 1760 Kapellmeister des Fürsten Esterhazy wurde, und nun sein Talent freien Spielraum erhielt. Wir können seinem überaus reichen Künstlerleben, das ihn von der drückendsten Armuth bis zum Zenith des Ruhmes und des Glückes führte, nicht folgen, da seine dram. Compositionen die unbedeutendsten sind; genug, als er die civilisirte Welt erfüllt mit seinem Namen und ganz Europa seines Rufes voll war, starb er 1808 zu Wien. Für H.s Ruhm genügt es, seinen Namen zu nennen und auf seine Schöpfung und ähnliche Werke hinzuweisen. Für die Bühne schrieb er 19 Opern, von denen sich keine lange Zeit auf dem Repertoir erhalten hat, selbst bei seinem Leben nicht; sie sind reich an trefflicher Musik, schönen Gedanken und lieblichen Melodien, aber sie sind durchaus nicht dram., die Charakteristik, das kräftige Leben fehlt ihnen. Nur seine Instrumentation zeigt hier, wie in allen seinen Werken, den großen Meister. (3.)

Haymarket (Theatre Royal), ein Theater 2. Ranges in London (s. d.).

Hayneccius (M.), geb. zu Borna 1544, starb 1611 als Rector der Schule zu Grimma. Schrieb mehrere lateinische Stücke z. B. Hansoframea, seu monoscopus (Lips. 1571), von ihm selbst verdeutscht unter dem Titel: Hans Pfriem oder Meister Kecks (Lpz. 1582. Das. 1604. Magdeb. 1606). Ein anderes erschien deutsch unter den beiden Titeln: der Kinder Schulspiegel (1582) und: der Schulteufel (1603). (M.)

H dur (Musik.), eine der 24 Tonarten unseres Systems, h ist ihr Grundton, ihre Vorzeich 5 ♯, wodurch die Töne c, d, f, g und a in cis, dis u. s. w. verwandelt werden. Zum Ausdrucke wilder Leidenschaften, wie Eifersucht, Wuth und Verzweiflung ist diese Tonart besonders geeignet. (7.)

Hebe (Mythol.), des Zeus und der Here Tochter, vom Vater zur Dienerin bei den Gelagen der Götter erkoren; von ewiger Blüthe der Jugend umflossen, weiß sie auch die Labung der Götter, Ambrosia und Nectar, zu bereiten und ist daher Mundschenk auf dem Olymp. Auch ward sie als Göttin der Jugend verehrt, und die Römer verschmelzten das Wesen ihrer Juventus völlig mit dem griech. Mythus. Sie ward endlich des Herakles Gemahlin zum Preis für die Kämpfe seines Lebens. Als stehendes Attribut hält sie in der Linken die Trinkschale, in der Rechten den Krug oder streut damit Weihrauch; bald ist sie als ganz bekleidete Figur, bald halb aufgeschürzt dargestellt; auch schmückt man wohl symbolisch ihr Haupt mit einem Kranze aufblühender Rosenknospen. (F. Tr.)

Hecatomben (Myth.). Dem Wortlaute nach Opfer von 100 Rindern, überhaupt große öffentliche Opfer, ohne Rücksicht auf Zahl und Gattung der Opferthiere, oder auf die Opferung selbst, die auf 100 Rasenaltären Statt fand. Die H. hatten meist in Folge von Gelübden bei wichtigen Interessen statt, namentlich zur Abwendung der Pest und anderer Landplagen. (F. Tr.)

Heckscher (Ferdinand), geb. 1806 zu Berlin. Neigung für die Kunst führte ihn der Bühne zu und eine umfangreiche Baßstimme veranlaßte ihn, sich für die Oper zu bestimmen. Nach vollendeten Gesangsstudien unter Benelli's Leitung und einigen Vorbereitungen auf dem Liebhabertheater Urania, fand H. 1825 am königl. Theater in Berlin eine Anstellung als Sänger und Schausp. und erwarb sich bald allgemeine Anerkennung. Unzulängliche Beschäftigung veranlaßte ihn indessen bald, dieses Engagement mit einem als erster Bassist und erster Held am Hoftheater zu Sondershausen zu vertauschen, wo er bis 1830 blieb. Im Verlaufe dieses Engagements gastirte er an den Hoftheatern, in Berlin Kassel und Koburg. 1831 nahm er nach vorhergegangenem Gastspiele Engagement als erster Bassist in Bremen, wo er sich bald die Gunst des Publikums im höchsten Grade erwarb. 1832 gastirte H. in Braunschweig, Lübeck und Königsberg, wo er ein Engagement als erster Bassist und Heldenspieler annahm. Hier widmete er sich, seiner Neigung genügend, von 1833 an mehr dem Schauspiele. 1833 gastirte H. in Danzig und am Hoftheater zu Dresden, worauf dann 1834 ein Engagement folgte, in welchem er sich noch befindet; auch in Dresden hat sich H., trotz einer sehr kargen Beschäftigung, die allgemeine Liebe und Achtung erworben. Von hoher, edler Gestalt, mit einer Stimme, die sonor und biegsam ist, wie es wenige giebt, besitzt H. eine höchst lebendige Phantasie, die schnell den darzustellenden Charakter ergreift und zur würdigsten Erscheinung bringt. Er sucht immer in seiner Weise zu schaffen, ohne nach Vorbildern zu haschen, und man darf sagen, daß er immer ein lebendiges Kunstwerk liefern wird, wenn er einen Charakter zu seiner Aufgabe machte. Helden- und Charakterrollen im höhern Style, wie Wallenstein, Posa, Otto III. u. s. w. gelingen ihm bis zur Meisterschaft. In der frischen Jugend, in welcher er noch vor uns steht, läßt er die Lösung der höchsten Aufgaben hoffen. (I. M.n)

Hector (Myth.). Des Priamus und der Hecuba ältester Sohn, Gemahl der Andromache (s. d.), in den Reihen der Trojaner der erste Held, wie Achilles, dem er nur um Weniges nachsteht, bei den Griechen. H. war ein Schirm des Vaterlandes und fast sein Retter. Als er den Patroclus erlegt hatte, kehrte dessen Freund, Achilles, zurück,

ihn zu rächen. Der Götterkönig selbst schaute besorglich dem Kampfe beider Helden zu; denn er liebte H. nicht minder als den Peliden, das Schicksal aber entschied gegen ihn. H.s Tod und Bestattung bildet den Schluß der Iliade. Auch das Drama machte sein Geschick zum Gegenstande der Behandlung bei den Griechen und Römern (Ennius, Nävius). (F. Tr.)

Hecuba (Myth.), griech. Hekabe, eine phrygische Königstochter, Priamus Gemahlin. Ihr träumte nach Hectors Geburt, sie werde eine Fackel gebären, die ganz Troja verzehre, und erzog doch ihren 2. Sohn, Paris, der zur Sicherung des Reichs ausgesetzt, aber gerettet worden war, mit überzärtlicher Mutterliebe zum Verderben ihres Geschlechts. Der trojanische Krieg ward für sie zu einer Reihe der härtesten Schicksalsschläge. Schon war sie nach Eroberung der Stadt als Sklavin mit den Siegern auf dem Wege nach deren Heimath, als sie auch ihres jüngsten Sohnes, Polydorus, Leiche entdeckte. Polymnestor hatte ihn verrätherisch gemordet. Ihr Schmerz hierüber, ihre Rache an Polymnestor und ihr Ende durch ihre Verwandlung in die Gestalt eines Hundes sind der Gegenstand, den Euripides in der Tragödie behandelt, welche ihren Namen trägt. (F. Tr.)

Heiberg, 1) (Peter Andreas), geb. 1758, rühmlichst bekannter dram. und satyrischer dänischer Dichter, wurde 1800 seines Liberalismus und politischer Schriften wegen Landes verwiesen und ging nach Paris, wo er unter Napoleon im Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten angestellt wurde. Als dram. Dichter bezeichnet ihn besonders eine bedeutende Produktivität. — 2) (Johan Ludwig), ist geb. 1791 in Kopenhagen, Sohn des Vorigen. Lieferte bereits 1814 im Marionettheater eine Bearbeitung des Don Juan und das romant. Schauspiel: Der Töpfer Walter. Durch eine treffliche Dissertation über das span. Drama und besonders Calderon, in dessen Weise er auch ein Schauspiel dichtete, erwarb er sich den Doctorgrad. An Tieck erinnert sein Julespög og Nytaarslöcir (1817) worin er manche Schwächen der Literatur und der Bühne geißelte. 1819 — 1822 befand er sich in Paris und studirte besonders das franz. Theater hier. Diesem Aufenthalte verdankt man auch wohl die Vorliebe, womit H. späterhin in seinem Vaterlande das Vaudeville anbaute, dem er 1826 selbst eine ästhetische Abhandlung widmete. Seine Vaudeville's, deren er eine ganze Menge schrieb, sind wahrhafte nationale Lustspiele und in der Charakteristik wie in der Intrigue gleich glücklich. Reich an lyrischem Glanz und sprachlichem Zauber sind die ernsten Schauspiele Elverhöi, Prinzessin Isabella, Nina, oder die Wahnsinnige aus Liebe. (Vergl. dän. Theater, Band II. S. 266). H. welcher von 1827 —

1830 auch ein ästhetisches Wochenblatt Flyvende Post herausgab, ist ein wahrhaft genialer Mensch, der auch viele vortreffliche wissenschaftliche und philosoph. Schriften geliefert hat und bemüht ist, die Kenntniß des hegel'schen Systems, das er in Berlin 1824 gründlich kennen lernte, in seinem Vaterlande zu verbreiten. (H. M.)

Heidelberg (Theaterstat.). Hauptstadt des gleichnamigen Amtes im badischen Neckarkreise, in einer paradiesischen Gegend am Neckar gelegen, mit einer sehr frequenten Universität und 10,000 Einw. Das h.er Theater hat als Liebhaber Theater 1835 seinen Anfang genommen und befindet sich im Lokale der Harmoniegesellschaft im Prinzen Max. Der Zuschauerplatz des Saales faßt ungefähr 900 Personen. Die Bühne ist vom Maschinisten Mühldorfer in Mannheim sehr geschmackvoll und praktisch eingerichtet. Es wurde eine Vorstellung von den Dilettanten gegeben und dann das Theater sammt Decorationen u. s. w. dem Director Clef übergeben. Dieser zahlte von jeder Vorstellung 10 Fl. an die Gesellschaft. Nur im Winter wurde bisher gespielt und zwar 3 Mal die Woche. Ein eigentliches Theatergebäude war also bis jetzt nicht vorhanden, doch ist die Stadt Willens ein solches zu bauen und sind bereits 12,000 Fl. freiwillige Beiträge dazu gezeichnet. Das Orchester bildet der Harmonie-Musikverein unter der Leitung des Director Beck unentgeldlich. Seit einigen Jahren ist ein Comité, aus achtbaren Einwohnern und besonders Universitäts-Professoren bestehend, zusammen getreten und führt gewissermaßen die ästhetische Oberleitung des Theaters, bestimmt das Repertoir u. s. w., was auf den Theaterbesuch von dem günstigsten Einflusse war. (R. B.)

Heigel (Cäsar Max), geb. 1783 zu München, befand sich von 1799—1803 im franz. Kriegsdienste, in welchen er abermals 1805 eintrat, nachdem er einige Theater-Engagements gehabt hatte. Seit 1815 ist er wieder als Schausp. an den verschiedensten Bühnen und in den verschiedensten Rollenfächern aufgetreten; machte besonders mit lebenden Bildern viel Glück und lebt seit geraumer Zeit in München. H. hat sich auch als Bühnenschriftsteller bekannt gemacht und mehrere Stücke geschrieben, die, wenn ihnen auch eigentlich poetischer Werth abzusprechen ist, sich doch lange auf der Bühne erhielten. Hierunter besonders die Zeitalter: Drei flüchtige Skizzen zu einem Charaktergemälde: I. So sind sie gewesen 1520. II. So waren sie 1703. III. So sind sie 1830 (Nürnb. 1832). Außerdem schrieb er: dram. Bagatellen (Aarau 1821), das mit lobenswerther histor. Treue aufgefaßte sogenannte vaterländische Schauspiel: die Schlacht bei St. Jacob (Basel 1822), das

ziemlich gewöhnliche histor. Drama: Max Emanuel (Augsburg 1828) u. s. w. Auch bearbeitete er den von Chelard componirten Text zur Oper Macbeth nach dem Franz. des Rouget de Lille (München 1829). (M.)

Heine (Heinrich), geb. 1797 zu Düsseldorf, privatisirt jetzt in Paris, ein bedeutendes lyrisches Talent und zweifelhafter Charakter, der aus der Noth seines Witzes eine Tugend macht, und Niemand weiter schont als nur sich selbst. Hier zu nennen wegen seiner Tragödieen (Berlin 1823), worin der William Ratcliff, wild, bizarr, halbtoll, frech, doch nicht ohne Talent, und Almansor, eine undram. Composition, voll schöner lyrischer Einzelnheiten. Ein interessanter und witziger jedoch ungründlicher Aufsatz H.s über das franz. Theater steht im 4. Theile seines Salon, früher in Lewalds Theateralmanach, (3. Jahrgang.) (H. M.)

Heinefetter 1) (Sabine), geb. 1805 zu Mainz, war in ihrer Jugend Harfenistin und erregte dabei durch ihre schöne Stimme solches Aufsehen, daß ein Kunstfreund sich ihrer annahm und ihr den nöthigen Unterricht ertheilen ließ; 1824 betrat sie in Frankfurt a. M. die Bühne mit Beifall und erhielt bald nachher eine Anstellung am Hoftheater zu Kassel, wo sich Spohr ihrer weitern Ausbildung unterzog. 1827 gastirte sie am Hoftheater zu Berlin mit großem Beifall und verließ bald nachher, durch diesen Erfolg geblendet, heimlich ihr Engagement in Kassel; sie ging nach Paris, studirte dort den ital. Gesang und trat dann mit Glück in der ital. Oper daselbst auf. 1829 kam sie nach Deutschland zurück und gastirte als erste Sängerin der ital. Oper zu Paris an mehreren Bühnen, fand aber nur geringe und getheilte Anerkennung, da man ihren höchst manierirten ital. Vortrag nicht verdauen konnte. Sie ging daher nach Wien, wandte sich dort der deutschen Musik wieder zu und begann gleichsam eine neue Laufbahn; da indessen die Aufnahme ihren Erwartungen nicht entsprach, suchte sie den Ruhm in Italien, wo sie indessen bei ihrem Auftreten an der Scala in Mailand (1832) eher das Gegentheil fand. Sie kam nach Deutschland zurück, gastirte 1833 längere Zeit am königl. Theater in Berlin u. m. a. Bühnen und wurde 1835 in Dresden engagirt; nach 6 Monaten aber verließ sie dieses Theater wieder und führt seitdem ein künstler. Wanderleben, überall gastirend ohne eine Anstellung zu suchen und zu finden. — Sabine H. konnte ihren Anlagen nach eine der besten deutschen Sängerinnen werden; mit einer herrlichen Gestalt, einem edeln Gesichte, natürlichem Feuer, sehr bedeutendem Darstellungstalente und der klangvollsten Stimme begabt, besaß sie außerdem alle Fähigkeiten für die edelste und hehrste Gattung des dram. Gesanges; aber sie wollte den Ruhm

forciren, warf sich auf kleine Kunststückchen und verwerfliche Effectmittel und vernichtete dadurch selbst die glänzende Zukunft, die der Anfang ihrer Laufbahn ihr versprach. — 2) (Clara), jüngere Schwester der Vor., begleitete dieselbe auf einem großen Theile ihrer Reisen, sang an ihrer Seite und hat die Lust am Wechsel, am Unsteten mit ihr gemein. Sie hat weniger glänzende Mittel als Sabine, aber sie verwendet dieselben besser und schreitet nicht über ihren Wirkungskreis hinaus. Für jugendliche Parthieen, wie Julie, Alice, (Robert der Teufel) Jenny (weiße Dame) u. s. w. ist sie eine sehr achtenswerthe Sängerin und hat sich an den meisten deutschen Bühnen darin gerechte Anerkennung erworben. Seit einigen Jahren ist sie vermählt und nennt sich seitdem Stöckl-H. — 3) (Kathinka), die jüngste Schwester der Vor.; ein junges talentvolles Mädchen mit der herrlichsten Stimme. Sie wurde auf Kosten der Direction der großen Oper in Paris gebildet und betrat Ende 1840 die Bühne mit einem wahrhaft seltenen Erfolge. — Merkwürdig ist, daß die pariser Journale besonders ihr ausgezeichnetes Darstellungstalent preisen. (3.)

Heinrich Julius, Herzog von Braunschweig und Lüneburg geb. 1554, seit 1589 regierender Fürst von Braunschweig, starb, nach langen Zwistigkeiten mit der Stadt Braunschweig, 1613 in seiner Eigenschaft als kais. Geh. Rath zu Prag. Hatte bereits 1605 seit einigen Jahren fürstlich bestallte Comödianten um sich, womit in Deutschland wohl das erste Beispiel von einer Art Hoftheater gegeben war. Von ihm besitzen wir die in Wolfenbüttel von 12 Personen gespielte Comedia von Vincentio Ladislao, Satrapa von Mantua (Magdeburg 1591?) ein possenhaftes Stück, das eigenthümlichste und originellste, welches Deutschland aus jener Zeit aufzuweisen hat. Ein Großsprecher wird darin bestraft und zuletzt in eine Wasserbutte gesetzt, wobei denn „Niemand lacht als Jedermann." Außerdem schrieb er noch: Von der Susanna (1593); Von einem Wirthe oder Gastgeber (Magdeburg 1598 und 99); Von einem ungerathenen Sohn (1607) u. s. w. Endlich wird ihn von Einigen zugeschrieben: Tragödia H. I. B. A. L. D. E. H. A. (zu lesen; Henricus Julius Brunsvicensis ac Luneburgensis dux edidit hunc actum) von geschwinder Weiberlist einer Ehebrecherin u. s. w. (Magdeburg 1605 und 1606). (H. M.)

Heinrich IV. 1. und 2. Theil. 2 Rollen sind es welche in diesem historischen Schauspiele der Betrachtung vorzugsweise werth sind und die sich zu einander wie Gegensatz und Ergänzung verhalten, die des Königs H. IV. und des Prinzen Heinz. Ist jener bedachtsam, schlau, zornig oder

geduldig, streng oder nachsichtig nach den Vorschriften der Klugheit, immer aber mißtrauisch und auf seiner Hut, von Gemüth grausam und im Grunde von Geist kleinlich; so erscheint der Kronprinz Heinz, wie ihn seine lustigen Freunde nennen, jugendlich unvorsichtig, offen, edel und großmüthig, über die Kleinlichkeiten des Aeußern erhaben, aber voll innerer Tiefe, wahrhaften Heldenmuths und Anerkennung jeder Größe, selbst der seines Feindes. Während sein Vater kalt, mürrisch und pedantisch dasteht, hebt der jugendliche Humor den Prinzen über alle Kleinlichkeiten empor, die H. IV. mit Sorgen und Bitterkeit erfüllen. Meisterhaft ist diese Grundverschiedenheit des Vaters und des Sohnes gezeichnet und großartig wird hervorgehoben, wie der Sohn, der still das ungerechte väterliche Mißtrauen trägt, dennoch der größere und edlere ist. H. IV. trägt alle edleren Gefühle, Gedanken und Handlungen zur Schau, ohne sie eigentlich zu haben, während sein Sohn sie wahrhaft besitzt ohne sie zur Schau zu tragen. Dem Schausp., welcher eine der beiden Rollen, H. IV. oder H. V. darzustellen hat, ist vor allem das Studium der Geschichte Englands in jener Zeit nothwendig, dann erst kann er mit Erfolg an das Studium des Stückes und der Hauptpersonen gehen. Der Mittelpuukt würde immer für den Vater die politische Seite des Charakters sein, welcher die persönliche untergeordnet ist, während für den Sohn die Hauptrücksicht die persönliche Seite des Charakters ist und die politische untergeordnet erscheint. H. IV. wird, auch wo die Leidenschaften, Schwächen und Mängel des Menschen in ihm hervortreten, immer Staatsmann sein, nie die Würde der Majestät vergessen, und wo er rein als Staatsmann auftritt, stets jene Persönlichkeit durchleuchten lassen, die oben geschildert ward. H. V. muß selbst in den losesten Jugendstreichen, von jenem inneren Adel, jener moralischen Größe durchstrahlt sein, welche den künftigen Helden zeigt, dessen wahrhafte Bescheidenheit der Heldenthaten, die er gelobt und ausführt, erst die schönste Weihe giebt. Wolf, der H. V. spielte, hatte alle feinen Manieren des Hofes, die den Prinzen überall als hoch über seinen väterlichen Mitgenossen erhaben erscheinen lassen und die äußere Weise des Humors vollkommen inne, er spielte in diesem Bezuge meisterhaft. Allein ihm fehlte die plastische Kraft der Formen, welche den Heldenjüngling verkündet, und die geistige Frische des von innen heraus sprudelnden Humors; dieser Widerspruch ließ trotz aller Virtuosität Wolfs ein Gefühl von Kälte, Nüchternheit und Leblosigkeit zurück. (Dr. Bernhardi.)

Heinrichs - Orden, 1) sächsischer Militär-Verdienstorden, gestiftet 1746 von August III., 1768 von Prinz Xaver verändert und 1796 wieder hergestellt. Er besteht nach den

neuen Statuten von 1829 aus 4 Klassen: Großkreuzen, Commandeurs 1. und 2. Klasse und Rittern. Ordenszeichen: ein achtspitziges, goldenes Kreuz mit weißer Einfassung, zwischen dessen 4 Flügeln sich grüne Rauten befinden. Auf dem runden Mittelschilde steht auf gelbem Grunde Kaiser Heinrich II. und daneben: H. Henr. In der blauen Einfassung stehen die Worte: Fridericus Augustus D. G. Rex Saxoniae instauravit. Auf der andern Seite ist ein blau eingefaßtes Schild mit dem sächsischen Wappen und der Inschrift: virtute in bello. Er wird an einem breiten himmelblauen Bande mit gelber Einfassung von der rechten Schulter nach der linken Seite getragen und dazu auf der linken Brust ein goldener Stern, in dessen Mitte das Ordenskreuz befindlich ist. Die Commandeurs tragen das Kreuz um den Hals, die 1. Klasse auch den Stern, aber kleiner, auf der Brust. Die Ritter tragen es im Knopfloche. — 2) Militär-Orden. Heinrich I., König von Haiti, stiftete ihn 1811. Er bestand aus Großkreuzen, Commandeurs und Rittern. Das Ordenszeichen war ein goldenes Kreuz, azurblau emaillirt, mit 6 doppelten Strahlen. Auf der einen Seite war das Bild des heil. H. mit der Umschrift (franz.) H. I., Stifter 1811, auf der Umseite ein Stern mit einer Lorbeerkrone und der Umschrift: prix de la valeur. Er wurde an einem gewässerten schwarzen Bande von der linken Schulter zur rechten Seite und dazu auf der Brust ein in Gold gestickter Stern getragen. Die Commandeurs trugen ihn ohne Stern, die Ritter im Knopfloche. (B. N.)

Heiserkeit. Diese Plage der Sänger und Schausp., die Todtfeindin aller Directoren, entsteht leicht durch Erkältungen und besteht entweder in einer Anschwellung und übermäßigen Trockenheit der Stimmorgane, oder in einem Belegtsein derselben mit Schleim; die Stimme klingt alsdann nicht voll und rein, der Ansatz wird unsicher, und in erhöhtem Grade geht der Klang gänzlich und oft sogar die Fähigkeit, laut zu reden, verloren. Bei einer plötzlichen H. wirken kaltes Wasser, sehr langsam genossen, Warmbier, oder einige Glas Champagner besänftigend, oft sogar heilend; bei einer heftigen und dauernden H. ist Schonung durchaus nöthig. (Vergl. Gesundheitspflege.) (T. M.)

Heiter (Amalie), s. Amalia.

Heitzung. Je größer der Raum, um so schwieriger ist die H. und vor nicht gar langer Zeit, ja theilweise, wenn auch selten, noch heute, waren die Theater gar nicht geheizt, oder man stellte 2 große Zugöfen im Proscenium auf (wie heute noch in Bonn u. a. kleinen Theatern) die durch ähnliche Oefen in den Corridors unterstützt wurden. Die erste vollständigere H. der Theater bestand darin, daß

man große Oefen außerhalb des gewöhnlich benutzten Raumes anbrachte, und die Wärme vermittelst Metallröhren auf die Bühne sowohl als in den Zuschauerraum leitete; diese Röhren zogen sich unter dem Boden hin, der hin und wieder mit von einem Eisengitter bedeckten Oeffnungen versehen war, durch welche die Wärme ausströmte. So groß auch der Fortschritt dieser H. (die noch heute in vielen Theatern angewendet ist) seyn mochte, so giebt sie doch keineswegs eine gleichmäßige Wärme und ist durch den in den Röhren sich ansetzenden leicht entzündbaren Ruß auch gefährlich. Weit vollständiger ist die von Neil Snodgraß oder Cook um die Mitte des vor. Jahrh.s erfundene Dampfh. Diese wird ebenfalls durch Metallröhren geleitet, die von einem großen Reservoir mit heißen Dämpfen ausgehen, bis zu dem höchsten Punkte des zu erwärmenden Raumes steigen und von dort aus nach allen Richtungen hin in sanftem und allmähligem Falle abwärts geleitet werden und sich zuletzt bei dem Reservoir wieder vereinigen, wo die erkalteten Dämpfe als Wasser wieder zurückkehren, und nach ihrer abermaligen Verdünstung durch die Wärme den Kreislauf von Neuem beginnen. Eine Abart der Dampfh. ist die bald nachher erfundene Wasserh., vermöge der siedendes Wasser auf ähnliche Art durch alle Räume des zu erwärmenden Gebäudes geleitet wird und zu seinem Ausgangspunkte wieder zurückkehrt; die Anlage ist jedoch complicirter, erfordert weit mehr Raum und unschöne Vorrichtungen und ist daher wenig eingeführt worden. — Die vollkommenste H. scheint die im Anfange dieses Jahrh.s in England erfundene, vor einem Jahrzehent von Meißner in Wien verbesserte Lufth. zu seyn. Bei dieser wird die von einem großen Ofen ausströmende Wärme in einer Heizkammer, die den Ofen mantelartig umgiebt, gesammelt und dann durch Röhren nach allen Richtungen des Gebäudes hinaus geleitet; zu gleicher Zeit wird die in den zu heizenden Räumen befindliche kalte Luft durch andere Röhren ab und nach der Heizkammer hingeleitet, so daß eine beständige Circulation der Luft unterhalten wird. — Dem Uebelstande, daß die Luft durch diese H. leicht zu trocken wird, wird durch Schieber abgeholfen, vermöge denen sowohl die erwärmte Luft abgesperrt, als auch frische atmosphärische Luft eingelassen werden kann. — Diese H.s-Arten sind für die Erwärmung der Theater zweckmäßig, weil 1. eine ungemeine Ersparung des Brennstoffs dadurch erzielt wird; 2. der eigentliche H.-Apparat, der der Natur der Sache nach an der tiefsten Stelle des zu erwärmenden Gebäudes angebracht werden muß, und mit ihm die Feuersgefahr aus dem Theater ganz entfernt, oder in einen feuerfesten Keller verbannt werden kann; 3. eine möglichst gleichmäßige Temperatur in allen Räumen

dadurch verbreitet werden kann; und 4. die Einrichtungen in räumlicher Beziehung wenig Ausdehnung erheischen. Natürlich aber muß die Anlage einem durchaus sachverständigen Techniker übertragen werden, wenn sie den gewünschten Vortheil gewähren soll. Vergl. Tredgolds Grundsätze der Dampfh., übersetzt von Kühn. Leipzig 1826, Faust, practische Ergebnisse der Wasserh. Berlin 1833. Meißner, über die H. mit erwärmter Luft. Wien 1829 und 1832, und viele dahin gehörigen Art. in Dinglers polytechn. Journal. (T. M.)

Hekabe. s. Hecuba.

Hekate. (Mythol.) Der einfache Begriff dieses mythischen Wesens ist: Gedeihen jeglichen Beginnens; der aber durch seine mannichfaltigen Beziehungen sowie durch Aehnlichkeiten in der Darstellungsweise dieser Göttin mit andern zu einer der verwickeltsten der Mythologie geworden ist. So entstand das Gebilde der dreigestaltigen Göttin. — Das Symbol der Fackel bei H. und bei Artemis als Mondgöttin, ließ beide Wesen in Eins zusammen fallen; dann wurden die Functionen der Artemis als Verleiherin einer glücklichen Geburt, oder Spenderin sanften Todes in diese Verschmelzung gezogen, und H. gleich Diana geachtet. Auch machte sie die Identificirung mit der Mondgöttin zu einer Beherrscherin der Nacht, was sie endlich auch mit Proserpina verwechseln und sie als ein furchtbares Zauberwesen gelten ließ. Dieser Umgestaltung ihres Wesens entsprach die ihrer Figur aus einer einfachen in eine dreigestaltige. Der erste Bestandtheil ihrer Gestalt hält in jeder Hand eine Fackel, und trägt auf der Stirn einen halben Mond; die 2. Gestalt hält in der Rechten einen Schlüssel, in der Linken Stricke; die 3. in jener einen Dolch, in dieser eine Schlange; — so stellt sie die ehrne Statue im Museo Capitolino dar. Häufig ward ihr Bild auf die Kreuzung dreier Wege gestellt, was theils auf Begriffe von Zauberei, theils auf Begünstigung der Reisen Bezug hatte. (F.Tr.)

Held. 1. (Aesth.) Nach dem Altdeutschen helid, hel, kräftig, kühn, vollkommen; daher vorzugsweise das Prädicat des Tapfern. Die Hauptperson eines dram. oder epischen Gedichtes der H. desselben zu nennen, ist allgemein üblich und rührt daher, weil die Dichter dieselbe gewöhnlich mit allen Vorzügen ausstatten und der Begriff H. nicht blos körperliche Stärke und Tapferkeit umfaßt, sondern sich auf jede muthvolle Kraftentwickelung ausdehnt. Die Ueberschwenglichkeit in der Ausstattung der Roman- oder Theater-H.en hat diesen Ausdruck etwas in Verruf gebracht. Wenn der H. das Interesse fesseln soll, so muß sich neben der idealen Haltung desselben das Reinmenschliche durchaus geltend machen und er darf dem Bereiche menschlicher Schwächen und Verirrungen

nie ganz entrückt seyn. Histor. Personen fesseln vorzugsweise die Aufmerksamkeit; allein sie sind auch schwieriger für den Dichter, weil sie der Phantasie einen gewissen Zwang anlegen und eine geschichtlich treue Schilderung der Nebenpersonen sowohl als der Staffage erheischen. Der H. darf niemals isolirt stehen, und auf Kosten des Ganzen übermäßig hervorgehoben und begünstigt werden; nur die harmonische Gliederung der einzelnen Theile macht das Kunstwerk schön und vollkommen und so ist auch der H. eines poetischen Werkes nur dann gelungen und wirksam, wenn sich die Umgebungen im richtigen Verhältniße um ihn gruppiren. 2. (Technik.) Ein Rollenfach bei der deutschen Bühne und zwar eines der bedeutendsten. Es theilt sich in die gesetzten und jugendlichen H.en; zu den erstern gehören Otto von Wittelsbach, Tell, Wallenstein, Posa, Leicester u. s. w., zu den letztern Mortimer, Melchthal, Max Piccolomini ꝛc. Es ist das glänzendste Rollenfach im Schauspiele, aber auch dasjenige, bei dem Uebertreibung und Geschraubtheit am häufigsten vorkommt. Auch für den Darsteller gilt hier die Bemerkung, daß der H. überall Mensch bleiben muß, daß er sich in Haltung und Sprache nicht zu weit über seine Umgebung erheben darf und Wahrheit und Natur die nothwendigen Bedingungen jeder Darstellung sind. Das alte H.enwesen, die gespreizte Haltung, der Stelzenschritt, das wohlgefällige Wiegen auf jedem Fuße und die hohle Declamation haben sich zwar verloren; allein ein übermäßiger Aufwand physischer Kraft und die sogenannte Coulissenreißerei sind in diesem Fache noch allzusehr heimisch; das Bewußtsein einer höhern Kraft spricht sich weit würdiger in edler Ruhe, als in einem polternden Wesen aus und überhaupt sind diese Rollen vom Dichter meist so begünstigt, daß der Darsteller einer Steigerung nicht bedarf. Geschichtliche Treue ist bei Darstellung histor. Charaktere nothwendig, doch darf dieselbe nicht von der einzelnen Rolle zum Nachtheile des Ganzen erzielt werden, und der Darsteller muß sich auch hierin seiner Umgebung anschmiegen. (R. B.)

Heldengedicht (Aest. u. Allegor.), s. Episch.

Helena. (Myth.) Des Zeus und der Leda Tochter, das Muster weiblicher Schönheit. Theseus raubte sie in ihrer frühesten Jugend, sie ward ihm aber bald von ihren Brüdern, den Dioscuren, wieder entrissen. Die Schwierigkeit der Auswahl unter den Freiern, sowie die Furcht vor der Feindschaft der auszuschlagenden, bewogen den Vater, dieselben durch einen Eid zu verbinden, den künftigen Gemahl H.s in ihrem Besitze schützen zu wollen. Als solcher ward Menelaus erkoren. Die Lösung des Eides erfolgte nach H.s Entführung durch Paris (s. d.) im trojanischen Kriege. Der Untergang Trojas und

seines Königsgeschlechtes gab sie ihrem rechtmäßigen Gatten wieder. So einstimmig die Dichter des Alterthums die Reize dieser schönsten der Frauen Griechenlands preisen, so verschieden sind die Angaben über ihre Schuld oder Unschuld bei ihrer Entführung durch Paris. Im griech. Epos ist sie mit Tugenden edler Weiblichkeit geschmückt, und mehr durch Schicksals-Bestimmung, als durch Untreue die Quelle des Uebels, das Griechen, wie Troer betrifft. Die Behauptung ihrer Unschuld ward in mehreren Sagen sogar so weit ausgedehnt, daß Paris nur ein von Juno ihm zur Täuschung gebildetes Phantom als Beute seines Raubes davon getragen habe, während H. selbst bei Proteus, verborgen worden sei, bis Menelaus sie in die Heimath zurückgeführt habe. Euripides, der H. mehrmals als dram. Person behandelt, stellt in der Andromache und den Troerinnen ihren Charakter in keinem günstigen Lichte dar; zurück tritt dieß Urtheil im Orestes, während er in der H. selbst die zuletzt angedeutete Sage zu Grunde legt. Auch bei den Römern kennt man von Livius Andronicus ein Drama unter ihrem Namen. Im 12. Jahrh. unserer Zeitrechnung tauchte die Sage von H. wieder auf und ging später in eine allgemeine Volkssage über, welche sie den christlichen Begriffen gemäß als einen Dämon weiblicher Sinnlichkeit und Verführung darstellte und sich neben einheimischen Sagen bis auf die neueste Zeit herab erhalten hat, wie die Verkettung dieser und der Faustsage durch Göthe den literarisch wichtigsten Beleg liefert. (F. Tr.)

Helgoland. (Theaterstat.) eine engl. Insel im deutschen Meere mit 2500 Einw., zugleich ein besuchtes Seebad. — Auch H. hat ein Theater; es ist ein niedriges Häuschen an der Leuchthurmstraße, ein freundlicher Laubgang führt dahin und contrastirt auffallend mit dem Tempel, in den man ohne einen langen und tiefen Bückling nicht eintreten kann. Einige Reihen Stühle bilden den ersten Platz, der 8 Schillinge kostet, hinter demselben belustigt sich nur die liebe Jugend; denn obschon blos zur Saison eine kleine Gesellschaft sich dort aufhält, so besuchen die Fremden das Kunstinstitut doch sehr wenig. (R. B.)

Heliaden, s. Phaeton.

Helicon (Myth.), ein an den Parnaß sich anreihender Berg in der griech. Landschaft Böotiens, dem Apollo heilig und Sitz der Musen. (F. Tr.)

Helios. (Myth.) Der Sonnengott, ist der Titanen Hyperia und Theia Sohn, der Selene und Eos Bruder. Letzter eilt ihm voraus, wenn er seine tägliche Fahrt durch die Räume des Himmels antritt; wenn er sie des Abends vollendet hat, empfangen ihn die Nereiden und Horen, ihm das Sonnengespann abzunehmen, worauf er selbst im Hause des

Okeanos der Ruhe pflegt in den Armen seiner Gattin Perseis, des letzteren Tochter. Schreckend blickt er hervor mit seinen Augen aus seinem goldenen Helme, glänzende Stralen schießen blendend von ihm hernieder, und glänzende Locken umwallen von den Schläfen herab, sein holdseliges weitstralendes Antlitz, ein zierliches Gewand umwogt vom Winde gebläht seine Glieder. Seinem Blicke bleibt Nichts unerforscht und darum ist er Inhaber aller Weisheit im Himmel und auf Erden. Als aber das Ende der Herrschaft des Titanengeschlechts gekommen war, da trat auch er zurück und an seine Stelle Phöbus Apollo. (F. Tr.)

Hell (Theodor), s. Winkler.

Helldunkel, s. Claire obscure.

Hellebarde, (Requis.) Eine Waffe, die besonders von den alten Schweizern geführt wurde. Sie besteht aus einer 1 Fuß langen zweischneidigen Spitze, unter der ein dünnes scharfes Beil befindlich und ihm gegenüber eine horizontale oder nach unten gekrümmte Spitze ist. Der Schaft war armsdick und 7 — 8 Fuß lang, mit Schienen oder Nägeln beschlagen, daß er nicht leicht durchgehauen werden konnte. Die H. war besonders die Waffe der Knappen, Trabanten ꝛc., verschwand jedoch bald nach Erfindung des Feuergewehres. (B.)

Hellen. (Myth.) Des Deucalion und Pyrrhas Sohn, durch seine Söhne Aeolus, Dorus und Xuthus Stammvater aller echthellenischen Stämme, die ihren Gesammtnamen von ihm herleiteten. (F. Tr.)

Helm (Gard.) Eine Kopfbedeckung der Krieger, die nach der Bibel schon von Saul und Goliath getragen wurde, sich durch die Reihe der Jahrh.e bei fast allen Völkern erhielt und heute noch von den Kurassiren getragen wird. Der antike H. war von Thierfell, Leder oder Erz, hatte eine runde Form und ein kleines Schild an der Stirne, und wurde mit Riemen unter dem Kinn festgebunden. Die Römer behielten diese Form bei, setzten aber 2 Flügel an den H., gaben ihm eine zierlichere Gestalt und bedeckten ihn mit Schmuck. Im Mittelalter wurde der H. aus Metallen gefertigt, mit einem das Gesicht schützenden Visir versehen, das auf und abgeschlagen werden konnte, und endlich noch mit einem Hals und Rücken deckenden Metallkragen belastet; der H. nach alter Form wurde nur von den Knappen getragen und erhielt den Namen Sturmhaube; das Visir war mit Oeffnungen zum Durchsehen versehen, unter demselben war häufig noch ein Bügel angebracht, der das Gesicht gegen Stöße schützte; dieser Bügel war auch vorhanden, wenn das Visir gänzlich fehlte. Ein H. ohne Visir hieß offener oder Turnierh., einer mit Visir geschlossener oder Stechh. Von jeher

war der H. mit mancherlei Zierrathen (H.=Kleinodien, H.=Schmuck) von Leder, Blech, Gold und Steinen, mit Puppen, Fähnchen, Thierfiguren, u. s. w. geschmückt und besonders der H.=Busch (s. Federn) war schon bei den Griechen üblich. Die neuen H.e sind einfacher, theils von Metall, theils von lakirtem Leder, häufig mit einem H.=Stutz, die der franz. Kürassiere mit einem Roßschweife geschmückt. Im Mittelalter hatte der H. auch seine symbolische Bedeutung; er war der höchste Schmuck des Ritters und keine irgendwie erniedrigende Handlung durfte in dieser Kopfbedeckung vollzogen werden, selbst bei der Erniedrigung vor Gott im Gebete mußte er abgenommen werden. Bei feierlichen Gelegenheiten, bei allen Ceremonien friedlicher Natur wurde der H. dem Ritter von einem Knappen vorgetragen. (B.)

Heimstädt, (Theaterstat.) Stadt im Herzogthum Braunschweig mit einem Gesundbrunnen und 6000 Einw. Der starke Besuch des Brunnens veranlaßte die Errichtung eines Theaters, welches 1817 vom Badewirth Borchers erbaut, und von der Gesellschaft der Mad. Walter eingeweiht wurde. — Es enthält in Parterre, einer Logenreihe, und einer Gallerie Platz für 5 — 600 Zuschauer. In dem Hause befinden sich zugleich Wohnzimmer für die Gesellschaft, aber alles ist kleinlich und unbedeutend. — Nach der Walterschen Gesellschaft spielte die Magdeburger unter Fabrizius u. Hostofsky in H., dann gaben verschiedene reisende, oft höchst traurige Gesellschaften dort Vorstellungen, zuletzt Direktor Meißel und 1839 und 40 Director Kramer aus Magdeburg. Gewöhnlich ist vom 1. Pfingstage an 3 Monate lang Theater, Spieltage sind Sonntag, Montag, Mittwoch und Freitag. — Das Orchester aus dem Verein des Stadtmusikus bestehend, ist gewöhnlich im traurigen Zustande und eine Oper in H. zu hören, gehört zu den Schrecknissen. (R. B.)

Hempel (Gottlob Ludwig), geb. 1746 zu Merseburg, debutirte 1767 zu Hamburg, ging 1770 zu Döbbelin, 1775 zur Seyler'schen Gesellschaft, 1777 zur Bondinischen, bei der er 1786 in Prag starb. Ein Mann von vielen theatral. Kenntnissen und vorzüglicher Schausp., besonders in den Fächern zärtlicher Väter und komischer Alten. Sein Eheprokurator und Dr. Wunderlich im Räuschchen, war das non plus ultra echter komischer Kraft, eben so galt er für den besten Oldenholm seiner Zeit. Eine seiner vorzüglichsten Rollen und die letzte vor seinem Tode, war der Greis in den Mündeln. Obwohl er arm und voller Schulden starb, hinterließ er dennoch den Ruf eines rechtlichen, braven Mannes, was schon aus seinem hinterlassenen Testamente, (s. Annalen des Theaters, 1. Heft 1788) hervorgeht, in welchem er die vortrefflichsten Grundsätze ausspricht. — Seine

Laufbahn als Schriftsteller begann er mit einigen Romanen, schrieb dann das Trauerspiel Karl und Louise, und das Schausp.: Die Inkas. Vorzüglich aber ward das Lustspiel Hans kömmt durch seine Dummheit fort, so günstig aufgenommen, daß es in kurzer Zeit 2 Aufl. erlebte. Im Theaterkalender 1777 hat Schink seine theatral. Laufbahn geschildert, und in dem für 1778 ist er als Major in den Kriegsgefangenen von Liebe in Kupfer gestochen. (Z. F.)

Hendel-Schütz (Johanna Henriette Rosine, geb. Schüler), geb. 1770 zu Döbeln in Sachsen, Tochter des Schausp.s Schüler, der sie für das Theater bestimmte, welches sie 1785 als jugendliche Liebhaberin mit einem ihrer Schönheit und ihrem Talent entsprechenden Erfolge in Schwedt a. d. O. betrat; sie verheirathete sich 1788 mit dem Tenoristen Eunike (s. d.), dem sie 1789 nach Mainz, 1792 an das deutsche Theater zu Amsterdam, 1794 nach Frankfurt a. M. und 1796 an das Nationaltheater in Berlin folgte, wo sie sich in hochtragischen und naiv komischen Rollen auszeichnete, ohne jedoch die Bethmann zu erreichen. Hier ließ sich Eunike 1797 von ihr scheiden und sie vermählte sich 1802 mit dem Arzte Dr. Meyer in Berlin, von dem sie aber auch schon 1805 wieder geschieden ward, und sich bald nachher mit dem Dr. med. Hendel aus Halle wieder verehlichte; sie verließ nun das Theater gänzlich und zog mit ihrem Gatten nach Stettin, wo dieser jedoch nach 7 Monaten starb. Durch diesen Todesfall in die bedrängtesten Umstände gerathen, kehrte sie nach Berlin zurück, vergebens eine Wiederanstellung am Theater suchend; dann begab sie sich 1807 nach Halle zu ihrem Schwiegervater. Hier lernte sie den Professor der Aesthetik Dr. Schütz kennen, der eben seine Stelle an der dortigen Universität niedergelegt hatte. Dieser, der schon in seiner frühesten Jugend durch thätige Theilnahme an einer Privatbühne zu Jena das innigste Interesse für die dram. Kunst gefaßt, und sich auch als dramaturgischer Schriftsteller bethätigt hatte, rieth ihr eine Kunstreise zu unternehmen, zu der er sich mit ihr verband. Diese Unternehmung hatte einen so glücklichen Erfolg, daß Beide von 1809—1817 nicht nur Deutschland sondern auch Rußland, Stockholm, Kopenhagen, Amsterdam und Paris besuchten, wo sie überall ihre dram. declamatorischen und pantomimischen Darstellungen mit dem ausgezeichnetsten Beifalle gaben. Als Schauspielerin beschränkte sich Mad. H.-S. auf die höchst tragischen und derbkomischen Leistungen, indem es ihr zu sanften Rollen an zarter Weiblichkeit, zu Anstandsrollen aber an Feinheit, Tournure u. überhaupt moderner Grazie fehlte. Auch wirkte sie in ihren tragischen Darstellungen mehr durch den plastischen Theil der Darstellungskunst, den sie oft durch zu absichtlich ange-

brachte malerische Stellungen auf Kosten des rhetorischen Theils hervor hob; in ihren blos mimischen Darstellungen aber, zu denen sie zuerst durch das Rehberg'sche Kupferwerk über die Attitüden der Lady Hamilton angeregt worden war, zeigte sie sich als eine entschiedene Meisterin, durch ihr wahrhaft großes Talent in der Geberdenkunst, wie durch ihre außerordentliche Fertigkeit in malerischen Drappirungen. Durch diese Leistungen, in denen ihre Nachahmer, die Bürger, Schröder und von Seckendorff genannt Patrik Peale, weit hinter ihr zurückgeblieben, und welche die selbst von Goethe in seinen Wahlverwandtschaften besprochenen lebenden Bilder in Deutschland Mode machten, erlangte sie ihren Künstlerruhm, den freilich auch ihr Gatte durch die kunstwissenschaftlichen Vorträge, mit denen er ihre Darstellungen begleitete und die zahlreichen Schriften, die er darüber schrieb, wesentlichst beförderte. Aber so glänzend ihr Ruf war, so vorübergehend war er auch; früh hatte sie den Einfluß des Alters auf ihre Gestalt und Kunst zu empfinden. Schon vor ihrer Reise nach Frankreich hatte sich in Deutschland der enthusiastische Beifall verloren, zumal da auch ihr Gedächtniß so schwach wurde, daß ihr selbst solche Rollen, die sie unzählig oft gegeben hatte, schwer wurden; als nun auch der Versuch in Paris ihre pantomimischen Darstellungen zu geben verunglückte, kehrte sie mit ihrem Gatten 1817 nach Halle zurück, wo er seine Professur von Neuem erhielt. So beschloß sie ihre theatral. Laufbahn. Aber ihr Charakter ließ sie zu keinem danernden ehelichen Glücke kommen. Ihre Unweiblichkeit, Eitelkeit, Heftigkeit und Hypokrisie, durch die sie eine größere Schauspielerin im Leben wie auf der Bühne war, nöthigten auch ihren 4. Gatten 1824 sich von ihr zu trennen und 1830 gerichtlich scheiden zu lassen. Seitdem lebt sie in der Kunstwelt fast verschollen bei ihrem Schwiegersohn zu Cöslin. Wie die, von ihr so oft mimisch dargestellte Niobe wurde sie eine kinderreiche aber auch eben so unglückliche Mutter. Von 16 in ihren 4 Ehen erzeugten Kindern, leben nur noch 3: 9 starben in der Kindheit, 4 Söhne aber, einer von Eunike, 2 von Meyer und einer von Schütz starben in jugendlichem Alter durch — Selbstmord! — Eine ausführliche Biographie und Charakteristik der H.-S. ist vom Prof. Dr. Schütz zu erwarten, der bereits folgende besondere Schriften über sie herausgegeben hat: 1) Blumenlese aus dem Stammbuch der deutschen mimischen Künstlerin H.-S. (Leipzig 1815. 8.). 2) Henriette H.-S. geschetzt benevens het Leven (eine, in holländischer Sprache geschriebene Biographie und Kritik. — Amsterdam 1816. 8.). 3) Biographie des deutschen Schausp.s Schüler,

Vaters der H.=S. (Halle 1820). — Vergl. Joh. Falks Aufsatz über die H.=S. in der Urania 1813, und die, jedoch sehr unrichtigen, Artikel H.=S. in den verschiedenen Conversationslexikons. (T. Z.)

Hendrichs (Herrmann), geb. 1810 in Köln, betrat die Bühne 1831 in Frankfurt und wurde in Folge seiner Aufnahme sofort engagirt; bis 1838 blieb er in Frankfurt und folgte dann einem Rufe an das Hoftheater zu Hannover, die dortige Anstellung aber vertauschte er 1840 mit einer ähnlichen am Hoftheater zu Berlin, von wo er jedoch wegen mangelnder Beschäftigung bald nachher nach Hamburg ging. H. spielt jugendliche Helden und Liebhaber und ist durch eine männlich schöne Gestalt, ein kräftiges wohlklingendes Organ, eine feine Bildung, Gewandheit und Darstellungstalent vorzüglich zu diesem Fache befähigt; ein tiefes Gefühl und eine lebendige Phantasie spricht aus seinen Leistungen. Gastirt hat H. mit Auszeichnung in Wien am Burgtheater, in Prag, Dresden, Braunschweig, Darmstadt, Hamburg u. s. w. (T. M.)

Henkel (Wilhelm), geb. zu Berlin 1788, wurde von seinen Eltern zum Kaufmannsstande gezwungen. Kaum aber hatte er die Lehrjahre überwunden, so ging er nach Neustrelitz, wo er unter Veltheim seine theatral. Laufbahn begann, und ein seltenes Talent für hoch komische und intriguante Charaktere zeigte. Das Bedürfniß, gute Vorbilder zu haben, zog H. bald von Strelitz weg; er reiste nach Hamburg, Schröder empfahl ihn an Doktor Albrecht, Direktor des altonaer Theaters, wo er 2 Jahr lang blieb, und während der Zeit in Hamburg mit Beifall gastirte. Als der Direktor in den Kriegsstürmen ein Opfer der grassirenden Seuchen geworden, wurde H. von der Gesellschaft, die im Vereine spielte, zum Geschäftsführer erwählt. — Hierauf wurde H. nach Schwerin berufen, wo er 3 Jahre verweilte, und dann von Direktor Pichler für Münster und Pyrmont engagirt wurde. 1819 gastirte H. zu München und Frankfurt a. M., und nahm dort ein Engagement, in welchem er drei Jahre blieb; er gastirte im Sommer 1821 in Leipzig und trat 1822 ein Engagement bei dem braunschweiger National=Theater an, mit dem die Regie verbunden war. Hier fand sein Drang nach Ausbildung und Thätigkeit volle Nahrung, so daß er in 3 ½ Jahren nur zu Münster und Kassel als Gast auftrat. Von 1826 — 1832 war H. Mitglied des Hoftheaters zu Kassel, gastirte 1828 zu Frankfurt a. M., 1829 zu Dresden, Prag, Wien, und 1832 abermals zu Dresden, Wien, Mannheim, Mainz, Nürnberg, Strelitz, Schwerin, Lübeck und Bremen, und folgte dann einem Rufe nach Oldenburg. Hier wurde ihm abermals die Regie zu Theil. 1833

kehrte er nach Kassel zurück, verließ jedoch diese Bühne 1835, um beim düsseldorfer Theater unter Immermann zu wirken. Auch hier wurde ihm die Regie und später die ganze Geschäftsführung übertragen. 1837 ging H. nach Köln, wo er für die Städte Aachen und Köln im Verein mit Köckert auf 6 Jahre conzessionirt wurde. Er gastirte in Stuttgart und eröffnete dann das Theater in Aachen. Zerwürfnisse mit seinem Compagnon bestimmten H. 1838 der Direktion zu entsagen. Er machte seitdem einige Kunstreisen und soll Ostern 1841 die Direction in Düsseldorf übernehmen. H. gehört zu den trefflichsten deutschen Darstellern, er ist ein Charakteristiker im vollsten Sinne des Wortes und wirkt stets durch die tiefergreifende Wahrheit seiner Gebilde. (C. H.)

Henne (Henriette geb. Stettnisch), geb. um 1810 in Berlin. Ihre früh erwachte Neigung für die Bühne wurde durch Versuche auf Liebhabertheatern und durch die Hofschauspielerin Maaß in Berlin genährt und gepflegt, welche letztere sie veranlaßte, sich dem Theater zu widmen. Sie trat zuerst zu Schwerin als Bertha in der Ahnfrau, Rosamunde, und als Louise in Kabale und Liebe mit glänzendem Erfolge auf, und wurde nach diesen Darstellungen engagirt. Späterhin wirkte sie an den Theatern zu Magdeburg, Weimar, Königsberg und Riga. Als erste Liebhaberin im Lust- und Trauerspiele zeichnete sich ihr Spiel durch Natur, Wahrheit und tiefes Gefühl aus, und wurde von einem günstigen Organe und äußerer Gestalt aufs Vortheilhafteste unterstützt. 1831 nahm sie ein Engagement in Breslau im Fache der Anstandsdamen und Mütter an, 1833 wurde sie für das gleiche Fach an dem neuorganisirten Hoftheater in Kassel engagirt, wo sie sich noch befindet, und mit unermüdetem Eifer Ausgezeichnetes mit nicht geringerer Anerkennung von Seiten des Publikums leistete. (L. D.)

Henrici (Chr. Friedr.), geb. 1700 zu Stolpen in Sachsen, starb 1764, studirte in Wittenberg und lebte seit 1727 zu Leipzig, wo er verschiedene Aemter bei der Postverwaltung und später im Steuerfache bekleidete. Ein frühreifes Talent (er dichtete bereits seit seinem 14. Jahre), war er namentlich als Gelegenheitsdichter sehr beliebt, und soll alle seine Aemter seiner dichterischen Fertigkeit verdankt haben. Er schrieb unter dem Namen Pikander (zu deutsch: Elster-Mann, den er sich deshalb schon 1722 beigelegt haben sol, weil er einst, als er nach einer Elster geschossen, einen Landmann, der ein Nest dieser Vögel ausnehmen wollte, verwundet hatte) und zwar in sehr ungezwungener, derb komischer Manier; Witz und Leichtigkeit des Ausdrucks gehen in seinen Gedichten mit Verletzungen des Anstandes und der Sittlichkeit Hand in Hand. Im dram. Fache hat er 3

Lustspiele geliefert: der akademische Schlendrian, der Erzsäufer und die Weiberprobe, die zu Berlin 1726 erschienen. (S-r.)

Henriquatre, s. Bart.

Hensel, 1) (Johann Gottlieb), geb. zu Hubertsburg 1728, betrat die Bühne in einer kleinen Stadt der Oberlausitz 1754, ging 1755 zur Schuch'schen Gesellschaft, 1758 zu Kirchhoth, 59 zu Josephi, 62 zu Lepper, 64 zu Ackermann nach Hamburg, 68 zu Döbbelin nach Berlin, 69 zu Seyler, wo er viele Jahre verlebte, und starb als Mitglied der Veltolinischen Gesellschaft 1787 zu Freiburg im Breisgau. Als eine Merkwürdigkeit damaliger Zeit darf es betrachtet werden, das H., obwohl Protestant, unter Läutung aller Glocken, in Begleitung der kathol. Geistlichen, auf dem allgemeinen Kirchhofe bestattet wurde. Die ganze Schausp.-Gesellschaft folgte ihm in tiefer Trauer, eben so die Mitglieder der Freimaurerloge und die Akademiker, welche ihm zu Ehren zugleich eine Trauermusik veranstaltet hatten. H. war einer der besten Schausp. der alten Schönemann'schen Schule. — Für die komischen Alten und Bedientenrollen, besonders in Lessing'schen und Weiße'schen Stücken zeichnete er sich vortheilhaft aus. Er übertrieb nie; sein Just in Minna von Barnhelm soll ein Meisterstück gewesen sein. Ernste Charaktere lagen ganz außer seiner Sphäre. Er war im vollsten Sinn des Wortes ein Biedermann. — 2) (Sophie Friederike H., nachherige Seyler, geb. Sparmann) geb. zu Dresden 1738, wurde von einem tyrannischen Oheim erzogen, dessen Behandlung ihr so unerträglich fiel, daß sie aus seinem Hause entfloh, und sich unter den Schutz einer Verwandtin begab. Allein sie verlor in ihrem 15. J. auch diese. Dem Haß ihres Onkels aufs Neue bloßgestellt, und aus Furcht vor einer Heirath, zu der er sie zwingen wollte, faßte sie den Entschluß zum Theater zu gehen. Der Schausp. Löwe brachte sie zur Kirsch'schen Gesellschaft, wo sie 1754 debutirte, hier den Vor. kennen lernte, sich 1755 mit ihm vermählte und ihm nach den verschiedenen Bühnen folgte. 1763 trennte sie sich von ihm, ging nach Wien, das sie aber schon nach 3 Monaten wieder verließ, weil der daselbst herrschende Geschmack an Burlesken ihr nicht zusagte. Sie faßte, zugleich durch Kränklichkeit bewogen, den Entschluß, dem Theater ganz zu entsagen, und ging in dieser Absicht nach Frankfurt a. M. Allein ihre baldige Genesung, die Liebe zu ihrer Kunst, und ein Ruf des Herzogs von Hildburghausen, führten sie zur Bühne zurück. 1765 ging sie zu Ackermann nach Hamburg, traf hier mit ihrem Gatten zwar wieder zusammen, ließ sich aber 1772 förmlich scheiden, und heirathete den Schauspieldirector Sey-

ler, damals in Weimar, den sie bis zu ihrem 1790 zu Schleswig erfolgten Tode begleitete. Sie war eine der ausgezeichnetsten Schauspielerinnen, die je gelebt. Sie spielte beinahe alle Fächer und war in allen groß. Sie war Clorinde in Olint und Sophronia, Semiramis, Sara Sampson, Henriette im Freigeist, Zaire, Elisabeth in Essex, Cleopatra, Merope, Medea, Alzire, Minna von Barnhelm, Julie in Romeo und Julie, Palmira in Mahomet, ꝛc. Lessing sagt von ihr: „Man kann von der Kunst nichts mehr verlangen, als was Mad. H. leistet. Kein Wort fällt aus ihrem Munde auf die Erde. Was sie sagt, hat sie nicht gelernt, es kommt aus ihrem eignen Kopfe, aus ihrem eignen Herzen. Sie mag sprechen, oder sie mag nicht sprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort. Ich wüßte nur einen einzigen Fehler, aber es ist ein seltener Fehler, ein sehr beneidenswürdiger Fehler. Die Aktrice ist für die Rollen zu groß. Mich dünkt einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehre eines Kadets exerziert. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte." — Sie ist von Graf als Merope gemalt, und Geyser hat sie nach diesem Bilde in Kupfer gestochen, das vor dem Gothaer Theaterkalender 1776 sich befindet. (Z. F.)

Hephästos (Myth.), s. Vulcan.

Hera, Here (Myth.), s. Juno.

Heracliden, (Myth.) des Hercules Nachkommen, die gleich ihm lange Zeit hindurch die Wirkungen des Neides und Hasses Eurystheus und seines Geschlechtes zu bestehen hatten. Eine Episode aus diesem Kampfe behandeln die H. des Euripides. Erst 80 Jahre nach Trojas Untergang gelang es ihnen, an der Spitze der Dorier die Rechte ihrer Ahnen auf die Herrschaft im Peloponnes für sich geltend zu machen, und diese auf die Dauer zu erringen. (F. Tr.)

Heraldik (Wappenkunde, Alleg.) ein Genius, der einen Stammbaum oder Wappenschilde hält.

Herausrufen, 1) (Theaterwes.) Zeichen der Zufriedenheit des Publikums mit den Leistungen der Dichter, Componisten, Darsteller oder des Hülfspersonals. Diese Auszeichnung, früher in Deutschland unbekannt, dann lange Zeit hindurch selten, ist gegenwärtig bis zum Uebermaß gesteigert und dadurch in ihrem Werth und ihrer Bedeutung für den Künstler gesunken. In Frankreich und England ist sie noch jetzt selten, namentlich beschränkt man sich in Frankreich darauf, den Namen des Dichters nach der ersten Vorstellung zu verlangen, wo dann ein Schauspieler erscheint und ihn unter Beifallsbezeugung nennt. Das H., wie es jetzt in Deutschland Sitte ist, stammt aus Italien und geschieht dort wie hier nach der Vorstellung, nach den Akten und selbst

nach einzelnen Scenen; ein Gebrauch, der in neuester Zeit bei gewissen namhaften Bühnen so überhand genommen hat, daß er aufhört, eine Auszeichnung für den Gerufenen zu sein, die Vorstellung auf die unangemessenste Weise unterbricht und den Werth des gespendeten Beifalls herabsetzt. So viele warnende und tadelnde Stimmen sich auch schon gegen das Uebermaß in dieser Theatersitte erhoben, so wenig haben sie gefruchtet und selbst bei den kleinsten Bühnen ist jetzt mehrmaliges H. eines Künstlers während der Dauer der Vorstellung etwas Gewöhnliches; im Ganzen ist Süddeutschland und namentlich die österreichischen Theater hierin so überschwenglich, daß ein 18 — 20 maliges H. bei einem Gastspiel von Bedeutung gar nicht mehr auffällt. Auch wird der Decorationsmaler, der Costümier, u. s. w. gerufen, wenn das Publikum einmal recht bei Laune ist. Die eigentliche Bedeutung des H.s muß auf diese Weise nothwendig ganz verloren gehen, denn es ist nicht mehr das Resumé einer ganzen Leistung, sondern nur ein verstärktes Applaudiren bei einzelnen Stellen; den Applaus theilt der Schauspieler oft mit dem Dichter, den Hervorruf darf er ausschließlich auf sich beziehen, denn das Publikum ruft ihn aus dem Rahmen, in dem es ihn bis zu Ende der Darstellung gesehen, heraus und dankt ihm, dem Darsteller, nicht dem was er dargestellt, für den Kunstgenuß, den es empfing. Wie zerrissen erscheint das Ganze der Darstellung aber, wie jämmerlich drängt sich die nackte Eitelkeit in den ruhigen Genuß eines Kunstwerks, wenn das H. schon nach einzelnen Scenen statt findet! Doch ist gegen diese herrschende Unsitte eben nichts zu thun, als überall wo man es vermag, sie zu mißbilligen. Leider wird auch dies aller Wahrscheinlichkeit nach vergebens sein. In Bezug auf das Herausrufen des Dichters erinnere man sich an Lessings Worte: „von Voltairen bis zu Marmontel und von Marmontel bis tief herab zu Cordier haben fast alle an diesem Pranger gestanden. Wie manches Armesündergesicht muß darunter gewesen sein? Ich wollte lieber durch mein Beispiel einen solchen Uebelstand abgeschafft, als durch 10 Meropen ihn veranlaßt haben." — 2) (Techn.) Ob der Schausp. wenn er herausgerufen wird das Publikum anreden, oder sich nur stumm verneigen soll, darüber bestehen eben so verschiedene Ansichten als gesetzliche Bestimmungen. Bei einigen Hoftheatern ist es den Schausp. unbedingt untersagt, das Publikum anzureden; bei andern sind nur Strafen angedroht, wenn etwas Ungehöriges oder gar Unschickliches gesagt werden sollte. Dieses letztere scheint das Richtigere. Bei Gastrollen, Debuts, Jubiläen, Abschiedsrollen, Auftrittsrollen ist ein absolutes Verbot nicht durchzuführen. Der Schausp. thut daher gut, sich für den möglichen Fall des H.s vorzubereiten, damit er nicht

Ungewähltes, Nichtssagendes oder Gemeinplätze spreche. Besser ist es, in diesem Falle ganz zu schweigen und durch ehrfurchtsvolle Verbeugung seinen Dank zu erkennen zu geben, als durch nichtssagendes Gewäsch den Eindruck zu vernichten, den die vorangegangene Kunstleistung hervorbrachte. Mit Unrecht hat man Schausp. lächerlich zu machen gesucht, die sich auf den Fall des H.s vorbereitet; freilich darf der Dank sich auch nicht in schöndramatischen Floskeln und einem Periodenbau verlieren, dem man die Vorbereitung anmerkt. Man sieht die Absicht und man ist verstimmt. — Der Schausp. gewahrt leicht schon während der Darstellung, ob ein H. wahrscheinlich ist; hat er daher nicht bis zu Ende zu thun und kann sich schon vor dem Fallen des Vorhanges auskleiden, so ist anzurathen, daß man sich nicht ganz des Costums entledige, wenigstens aber so bekleidet bleibe, daß man ohne zu lange Zögerung vor dem Publikum erscheinen könne. Unabweisliche Obliegenheit des Regisseurs ist es, nach dem Fallen des Vorhanges diejenigen Darsteller, welche das Publikum herausruft, davon auf der Stelle entweder selbst in Kenntniß zu setzen, oder durch den Inspizienten in der Garderobe in Kenntniß setzen zu lassen. Bei einigen Bühnen ist das Geschäft dem Inspizienten überlassen, es erscheint aber unschicklich, die Künstler von einem andern als ihrem künstler. Vorstande, dem Regisseur, zum Erscheinen auffordern zu lassen. Bei der Hofbühne in Berlin ist festgesetzt, daß nach dem Fallen des Vorhangs sämmtliche auf der Bühne anwesende Darsteller so lange dort verweilen müssen, bis der Ruf des Publikums sich deutlich erkennen läßt. Häufig verlangt das Publikum **Alle**, was sich indessen immer nur auf die Hauptrollen und besonders hervortretenden Nebenrollen bezieht. Bedienten, Anmelde- und Nebenrollen haben in solchem Falle nicht mit zu erscheinen, und es muß dem eigenen Gefühl der Darsteller solcher Rollen überlassen bleiben, sich bescheiden zurückzuziehen. Werden **Alle** gerufen, so ist es unschicklich, wenn einer allein das Publikum anredet; es müßte denn durch den witzigen Einfall eines Komikers geschehen, der allenfalls zu entschuldigen wäre. Ob der Vorhang wieder aufgezogen wird, oder die Herausgerufenen vor den Vorhang auf das Proscenium treten, hängt von dem bei einer Bühne geltenden Gebrauche ab. Bei der Schwierigkeit, die gefallene Vordergardine gleich wieder aufzuziehen, was überdem meist durch Menschenhände geschehen muß, da sich das Gewicht so schnell nicht anbringen läßt, scheint es besser, wenn die Herausgerufenen ein für allemal vor dem Vorhange erscheinen, um so mehr, als es eine Auszeichnung ist, die den Künstler nicht mehr im Rahmen des Kunstwerks, sondern außerhalb desselben persönlich ehrt. Auch sind häufig die Schlußdeko-

rationen durch Feuerregen, Gefechte und dergl. in Unordnung gekommen, so daß sie besser dem Publikum nicht wieder gezeigt werden. Hat der Gerufene das Haus bereits verlassen, so ist es Pflicht des Regisseurs, vor dem Publikum zu erscheinen, die Abwesenheit desselben anzuzeigen und in seinem Namen dessen Dank auszusprechen; eben so ist es die Pflicht des Regisseurs, der etwaigen Laune oder dem Eigensinn der Darsteller entgegenzutreten, wenn sie nicht mit andern zusammen erscheinen wollen, oder sich überhaupt dessen weigern, ein Fall der aus übelverstandener Bescheidenheit, verletzter Eitelkeit oder schlechter Laune öfter eintritt als man glauben sollte. (L.S.)

Herbst, 1) (Friederike), geb. 1803 zu Temeswar, ist die Tochter einer poln. Gräfin, die aber bald nach der Geburt dieser Tochter ihren Gatten, den Schausp. H. verließ. 2 Jahre alt kam sie nach Breslau, und ward in einer dortigen Pensionsanstalt erzogen. 1815 nahm sie, nachdem sie ihren Vater durch den Tod verloren hatte, Ludwig Devrient in sein Haus auf; ihre Neigung für die dram. Kunst wahrnehmend, verschaffte er ihr Gelegenheit, auf einem Privattheater Berlins, der Urania, zu debütiren. Dieß that sie auch, 14 Jahre alt, als Toni mit solchem Erfolge, daß sie ein Engagement in Magdeburg erhielt, und daselbst 1818 als Luitgarde im Fridolin auftrat. Zu wenig Beschäftigung veranlaßte sie, diese Bühne nach einigen Monaten zu verlassen und ein Engagement bei der Faller'schen Gesellschaft anzunehmen. Bei dieser sah sie 1820 der Graf v. Clam-Gallas in Warmbrunn das Kätchen v. Heilbronn so vortrefflich spielen, daß er sie dem Director Holbein empfahl, der sie nach Prag einlud, woselbst sie als Bibiana in den Räubern auf Maria Culm auf das glänzendste deb. und engagirt wurde. 1822 ging sie nach Brünn, blieb daselbst 2 Jahre, war dann wieder 2 Jahre in Breslau, von 1826 — 28 in Grätz, gastirte nach dieser Zeit mit großem Erfolge auf dem Theater a. d Wien, war hierauf 6 Monate in Hamburg und ist seit 1829 Mitglied der Prager Bühne geblieben. Durch öftere Kunstreisen hat sie sich auch anderwärts den Ruf einer tüchtigen Schauspielerin erworben. Sie gastirte 1831 in Breslau, 1834 in Brünn und 1836 in Grätz und am Burgtheater, wo ihr der ehrenvollste Beifall zu Theil ward. Einige ihrer gelungensten Leistungen sind: Corona v. Saluzzo, Gretchen, Gräfin Orsini, Ophelia, Eulalia, Eboli u. s. w. Sentimentale Charaktere sagen ihr mehr zu als heroische, ihre Darstellungsart ist blendend und glänzend, leidet jedoch nicht selten an Uebertreibung. — 2) (Nina) seit 1826 Mitglied der Bühne zu Prag, ist mit der vor. nicht verwandt; sie spielt Anstandsdamen und junge Frauen im Lustspiele, wozu sie durch eine hohe Gestalt und einen edeln Anstand besonders befähigt ist, doch gelingen ihr auch

weiche und schwärmerische Charaktere. Richtige Auffassung und eine scharf markirte Darstellung sind ihre künstler. Eigenthümlichkeiten. Ihr schönes Organ wird oft durch die Art ihrer Declamation, in der sich Höhe und Tiefe der Stimme zu schroff nebeneinander stellen, verdunkelt. — Lady Milfort, Gräfin Imperiali, Orsina, Gräfin Terzky 2c. sind ihre vorzüglichsten Rollen. (R. B.)

Herbst s. Jahreszeiten.

Hercules (Myth.), griech. Herakles der durch Hera Verherrlichte, nach seiner Abstammung Alkeides, der Alcide genannt, der größte aller Heroen des Alterthums, auf welchen aus allen Gegenden und Zeiten Großthaten zusammengehäuft wurden, so daß wegen der Unvereinbarkeit die spätere Mythologie die Theilung seiner Persönlichkeit in mehrere Helden anwandte. H. stellt die von göttlicher Abkunft herstammende Mannskraft in ihrer höchsten Vollendung dar, die zwar nicht frei von irdischen Mängeln, sich durch zahllose Kämpfe zur Göttlichkeit wieder empor ringt. Daher ist H. der Sohn des Zeus, und des schönsten Weibes, Alcmene, erzeugt in einer zu dreifacher Dauer verlängerten Nacht. Die Herrschaft in seinem Stamme, die ihm Zeus bestimmt hat, weiß der Haß Heras durch List dem Schwächling Eurystheus zuzuwenden. So verfolgt ihn die neidische Gottheit von der Wiege bis zu seinem Ende; aber wie er schon als Säugling die Schlangenungeheuer, die Juno zu seiner Vernichtung sendet, bezwingt, so besteht er durch seine Kraft alle Gefahren, die das Schicksal ihm entgegen stellt. Er begiebt sich auf den mühevollen Lebensweg, die Arete, die männliche Tugend, sich vor der zum weichlichen Lebensgenusse verführenden Eudämonia zur Führerin wählend. 12 Jahre muß er die Herrschaft des Eurystheus anerkennen, und jedes Jahr eine Großthat verrichten. Er bekämpft die furchtbarsten Ungeheuer des Vaterlandes, dringt an die äußersten Ende der Erde und endet damit, sogar in die Unterwelt hinab zu steigen und ihren Wächter Cerberus zu bezwingen. Dabei nimmt er an fast allen großen Unternehmungen der ältern mythischen Zeit Antheil. Endlich nach Vollendung seines Thatenkreises glaubt er Ruhe zu finden im Besitze einer neuen Gattin, Dejanira, aber seine Zeit ist gekommen; Dejanira von Eifersucht überfallen, glaubt sich seine Treue durch ein in des erschlagenen Centauren Nessus vergiftetes Blut getauchtes Kleid sichern zu können; überwältigt von Schmerzen steigt der Held auf den Oeta und läßt sein irdisches Wesen von den Flammen eines Scheiterhaufens verzehren, den er sich selbst errichtet. Sein Ende wie seine Raserei sind Gegenstände noch vorhandener Dramen bei Griechen und Römern: der rasende H. des Euripides und Seneca, des letzteren

ötäischer H. und Sophocles Trachinierinnen. Vom Oeta ward sein unsterbliches Wesen auf den Olymp entführt und in die Reihe der Götter aufgenommen, Hebe seine Gemahlin. Der Dienst des H. war über den ganzen Erdkreis verbreitet; außer den ihm besonders gefeierten Festen, standen namentlich die olympischen Spiele in Bezug auf ihn, als deren mythischen Stifter. Seine Waffen sind Bogen, Schwert und die Keule, mit der er den Löwen von Nemea bekämpfte, dessen Haut der vornehmste Schmuck, oder auch der einzige Bestandtheil seiner Kleidung ist. Das Haupt ist umkränzt vom Laub der Silberpappel, die er mit dem Cerberus vom Acheron auf die Oberwelt brachte. (F. Tr.)

Herder (Johann Gottfried von), geb. 1741 zu Mohrungen in Preußen, 1801 geadelt, starb 1803 zu Weimar als Generalsuperintendent, Ober-Consistorialrath und Vicepräsident des Consistoriums. Die vielfachen und großen Verdienste H.s um Theologie, Philosophie, deutsche Dichtkunst, Kritik, Aesthetik u. s. w. berechtigen ihn, daß er auch hier genannt werde, so wenig er als Dramatiker anerkannt ist; doch sind seine Dramen voll Würde, Ernst, Einfachheit und Gemessenheit der Sprache. Die Namen seiner dram. Arbeiten sind: Philoktet, Brutus, Admet, Ariadne, der entfesselte Prometheus, und die Allegorie Aeon und Aeonis. (M.)

Herklots (Carl Alexander), geb. 1759 zu Dulzen in Ostpreußen, war Referendar beim Hofgericht zu Königsberg, und starb 1830 als Theaterdichter beim Hoftheater zu Berlin. Er übersetzte nicht nur eine Menge franz. und ital. Opern: sondern verfaßte auch selbst mehrere dram. Arbeiten, welche zu ihrer Zeit eine gute Aufnahme fanden. Gewandtheit in Sprache u. Form gereicht ihnen besonders zum Lobe. Es sind dies: Operetten. (Berlin 1799.) Pygmalion. (Lyr. Drama. Ebd. 1794.) Der Prozeß. (Lustspiel. Ebd. 1799.) Das Opfer der Treue. Ebd. 1793. (Thg.)

Hermelin (Gard.) Der weiße mit schwarzen Punkten durchwirkte Pelz des H., einer Wieselart. Im Mittelalter war der H. eine Tracht fürstlicher Personen und derer, die ihnen im Range gleich standen, wie Erzbischöfe und Bischöfe, und die Rectoren der Universitäten; Mäntel wurden damit ausgeschlagen und gefüttert, Hüte und Mützen damit besetzt; wird auch in der neuern Zeit der H. noch von vornehmen Damen zu Mänteln benutzt, so kommt er doch auf der Bühne nur in obiger Beziehung vor, und er wird alsdann durch Kaninchen und feine Lämmerfelle, oder durch weißen Plüsch und weiße wollene Zeuge ersetzt, die mit schwarzen Pelzschwänzchen oder Sammtfleckchen durchwirkt werden. — Auch in der Heraldik erscheint der H. als

ein Zeichen des fürstl. Ursprunges oder Ranges, wo er nicht allein weiß mit schwarzen Punkten, sondern auch umgekehrt schwarz mit weißen (silbernen) Punkten vorkommt und dann Gegenh. heißt. — Die außerordentliche Reinlichkeit des Thierchens machte den H. auch zum Symbole der Reinheit und Unschuld; daher entstand der H.=Orden (l' ordre de ma vie) gestiftet vom Herzog Johann IV. von Bretagne um 1380. Ordenszeichen: ein Halsband, das aus 8 goldenen Kettengliedern auf jeder Seite und 2 Kronen bestand, deren eine auf der Brust, die andere auf dem Nacken ruhte. H.e waren zwischen den Kettengliedern und einer hing an der Krone auf der Brust mit der Devise: à ma vie. — Auch ein H.=Orden wurde gestiftet von Ferdinand I. von Neapel 1464. Ordenszeichen: ein goldenes Halsband, woran ein H. hing mit der Devise: Malo movi quam foedavi. Beide Orden sind längst erloschen. (B.)

Hermes (Mythol.) s. Merkur.

Heroine (Aesth.) ein groß und edeldenkendes Weib, eine Heldin; auch zur Bezeichnung des 1. tragischen Rollenfaches gebraucht. Vergl. Held.

Heroisch (Aesth.) dient zur Bezeichnung derjenigen Beschaffenheit oder Eigenschaft eines Gegenstandes, derjenigen Gesinnung, Charakterentwickelung u. s. w. womit man den Begriff eines Helden im höhern Sinne (Heros), selbst den Begriff eines das gewöhnliche Maß menschlicher Kräfte Uebersteigenden verbindet. Daher h.e Figur, in der Plastik, h.es Gedicht, soviel als Heldengedicht, h.e Verse s. v. a. Hexameter. (S. Vers, Versmaß). (K.)

Herold. Im Mittelalter ein ritterlicher Beamter, dem die Anordnung der Feierlichkeiten, die Entscheidung bei den Kampfspielen, die Botschaften zwischen kriegführenden Partheien u. s. w. oblag. Er trug einen Wappenrock, auf dem auf Brust und Rücken das Wappen des Fürsten oder Ritters, dem er diente, gestickt war, oder auch ein Scapulier (s. d.), welches über Kleidung und Rüstung hing und mit dem Wappen geziert war und einen Stab oder Scepter. Auf der Bühne wird der Herold stets mit einem Scapulier bekleidet. (B.)

Herold 1) (Louis Joseph Ferd.), geb. zu Paris 1791, studirte unter Mehul und Cherubini, machte dann, als er als Pianoforte=Spieler und Componist einen Preis von der Academie erhalten, eine Reise nach Italien, wo er 1815 in Neapel mit der Oper: die Jugend Heinrichs V. als Componist mit Beifall debutirte. 1816 brachte er seine erste komische Oper: Karl von Frankreich in Paris auf die Bühne, die einen so günstigen Erfolg hatte, daß seine folgenden Arbeiten: la clochette, la rosière, le premier venu

les troqueurs, l'auteur mort et vivant, le muletier, le roi René, le lapin blanc, Emmeline, Lasthenie und Vendôme en Espagne, die er bis 1825 auf die pariser Theater brachte, allgemeinen Antheil erweckten; nebenbei schrieb er zahlreiche und liebliche Balletmusiken. 1826 erschien seine Marie, das beste Werk H.s, welches bald in Deutschland eben so beliebt wie in Frankreich war. Die spätern Opern: die Täuschung, Zampa und der Zweikampf brachen sich zwar gleichmäßig auch außerhalb Frankreich Bahn, sind aber weit weniger werthvoll. H. starb als Mitglied der Academie und Ritter der Ehrenlegion 1833 zu Paris. Unter seinen Werken sind noch zu nennen die größern Ballette: Asdolph und Joconde, Lydie, das schlechtbewachte Mädchen, die Nachtwandlerin und die schöne Schäferin im Walde, die großen Beifall fanden und sich sehr lange auf dem Repertoir erhielten. Im Ganzen zeigen H.s Compositionen einen großen Reichthum an lieblichen und graziösen Melodieen, eine schöne und reine Harmonie und große Gewandheit in der technischen Handhabung der Musik. Aber er buhlt zu oft mit verwerflichen Mitteln um den Beifall des Publikums und Aubers Rivalität verleitete ihn zur Anwendung und Steigerung aller Kunststückchen, die dieser anwandte. Nur seine Marie ist ganz rein, schön gedacht, innig und warm empfunden und zart und graziös ausgeführt; im Zampa und Zweikampf dagegen sind die gröbsten und unkünstlerischsten Effecte gebraucht. Als Mensch war H. höchst liebenswürdig, ohne Neid und Anmaßung, stets zuvorkommend und freudig belehrend. Alle Theater Frankreichs veranstalteten Trauerfeierlichkeiten bei seinem Tode, so allgemein war er geachtet. — 2) (Maria), geb. zu Berlin um 1812, betrat die Bühne daselbst am königl. Theater mit bestem Erfolge und war einige Zeit dort engagirt. 1830 ging sie nach Dresden, wo sie seitdem angestellt ist; Gastrollen gab sie seit diesem Engagement nicht. — Maria H. verbindet mit seltener Körperschönheit ein glückliches Auffassungs- und Darstellungs-Talent, ihrem Organe aber mangelt die Kraft und sie spricht zuweilen in leidenschaftlichen Erregungen sogar undeutlich. In der Toilette ist sie wahrhafte Meisterin und zeigt den reinsten Geschmack. Junge Frauen, kokette Mädchen und Salondamen finden in ihr eine tüchtige Darstellerin, in Beinkleiderrollen offenbart sie viel Munterkeit und festen Takt und auch für höhere Anstandsrollen hat sie — außer dem Organe — alle Mittel; ihre Elisabeth in Maria Stuart und Antonina im Belisar z. B. sind durchaus gediegene Leistungen. (3 — T. M.)

Heros (Myth.), 1) Im Alterthum, namentlich bei Homer jeder Ehrenmann, besonders die Fürsten, Feldherrn

und Streiter überhaupt; dann aber 2) die Helden im höhern Sinne, die der Geschichte entrückt nur im Sagenkreise lebten und als Halbgötter betrachtet wurden; besonders die Streiter des 4. Menschengeschlechtes, das vor Theben und Ilios unterging. Schon Homer beschreibt sie in diesem Sinne, bei Pindar gewinnt der Begriff an Festigkeit und die Heroen sind förmliche Halbgötter, Mittelwesen zwischen Göttern und Menschen, denen halbgöttlicher Ursprung zuerkannt wird. In Griechenland entstand ein eigener Cultus der Heroen, indem sie als Provinzialgötter, Städtebegründer, Stammväter berühmter Geschlechter 2c. verehrt wurden. (K.).

Herrmann, 1) (L. A.) Verf. und besonders gewandter Uebersetzer nachstehender Lustspiele, die zum Theil auch mit Beifall aufgeführt wurden. Wir nennen: Drei Stunden vor der Hochzeit, ein Schwank; das Schreckensgewebe, Posse; die Liebe im ersten und dritten Stock; der Vater der Debütantin u. v. a. Sie sind theilweis in Oettingers dram. Dessert befindlich. H. lebt in Hamburg. 2) (Franz Rudolph), geb. 1787 zu Wien, war Dr. der Phil. und Privatgelehrter in Breslau, wo er auch 1823 im Irrenhause starb. Er schrieb: Die Nibelungen in 3 Theilen (Leipzig 1809), ein beachtenswerthes dram. Gedicht, Scenen aus dem romant. Schausp. Cids Tod. (Bertuchs Journal des Luxus und der Mode, 1820, März) und Ideen über das antike, romant. und deutsche Schauspiel (Breslau 1820). 3) (Gustav), sein vaterländisches Schauspiel Moritz, Kurfürst von Sachsen, (Leipzig 1831) wurde, unter dem Vorgeben, daß Moritzens Charakter zweideutig sei, in Leipzig verboten. (M.)

Herrmannstadt, Haupt- und Freistadt von Siebenbürgen am Cibiu mit 16,000 Einw. H. hat ein Theater, auf dem die Gesellschaft spielt, die auch Temeswar besucht; 1839 hat man begonnen, eine eigene Gesellschaft zu bilden, die zugleich in Kronstadt spielen und auf Kosten beider Städte unterhalten werden soll. Auch hat man in diesem Jahr ein Theater im Freien improvisirt, auf welchem scandalöse Spectakelstücke gegeben wurden. (R. B.)

Hertha (Myth.) Eine altgermanische Göttin, die Personification der Erde, der Ceres (s. d.) ähnlich; sie war die Tochter der Nacht, die Schwester des Tages, die Gattin Odins und die Mutter des Thor. Ihr Wagen wurde begleitet von den Oberpriestern, von 2 jungen Kühen durch das Land gezogen, während welcher Zeit Feste gefeiert wurden und alle Fehden ruhten. Sie wohnte auf einer Insel des Oceans in einem heil. Haine, worin sich ein stiller See befand, in welchen der Wagen zurückgefahren wurde; die Sclaven, die ihn abwuschen, verschlang der See. (K.)

Herzenskron (Hermann), geb. zu Wien um 1800, studirte daselbst und wurde später Beamter, jedoch in einer Stelle, die ihn wenig beschäftigt und mehr als eine Unterstützung seines Talentes zu betrachten ist; als solcher lebt er noch in Wien. — H. ist einer der fruchtbarsten österreichischen Theaterdichter; er lieferte der Bühne 6 Dramen, an 20 Lustspiele (beides meist nach dem Franz.), 2 Opern und wenigstens 12 Lokalpossen; alle diese Stücke haben in Wien und auf den österreichischen Provinzialtheatern viel Beifall gefunden, wenige aber sind über Oesterreichs Grenzen hinausgekommen. H. ist weniger Dichter, als practischer Schriftsteller für das Bedürfniß des Tages; er kennt die Bühne und weiß sein Publikum zu fesseln. Am gelungensten sind seine Lokalpossen, in denen viel gesunder Humor enthalten ist. (T. M.)

Herzfeld 1) (Jacob), geb. 1763 zu Dessau von jüdischen Eltern, erhielt seine Jugendbildung in dem Basedow-Salzmann-Wolke'sche Philanthropin und im Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin, worauf er eine Stelle in Anklam als Privatlehrer annahm, die jedoch seinen Wünschen und Hoffnungen nicht entsprach. Er ging nach Leipzig und begann Medicin zu studiren, machte aber bald mit einem Genossen eine Wanderung nach Wien, à bonne fortune, wo er sich mit Copialien seinen spärlichen Unterhalt erwarb und unter andern für das Schickanedersche Theater Rollen abschrieb. Hier versuchte er auch sein Glück als Darsteller und wurde mit einem sehr geringen Gehalte angestellt; nach und nach stellte sich sein Talent heraus. Man machte Schröder, der 1791 in Wien war, auf ihn aufmerksam und dieser engagirte ihn für Hamburg, wo H. 1792 als Fritz im Kind der Liebe mit Beifall auftrat. Er wurde bald der Liebling des Publikums und Schröder ernannte ihn 1798 zum Mitdirector. 1796 verehelichte er sich mit der Folg. nachdem er sich zuvor zur christlichen Religion bekannt hatte. Der Directionswechsel, Schröders abermalige Alleinübernahme des Theaters mit Ernennung H.s zum leitenden Director 1811 und die abermalige Uebernahme der Direction des letzteren 1812 sind Ereignisse, die in der hamb. Theatergeschichte (s. d.) nachzusehen sind. Herbe Erfahrungen im Geschäfte wirkten indessen sehr nachtheilig auf die Gesundheit des wackern Mannes. 1823 hatte H. die Freude, sein 25jähriges Dienstjubiläum zu feiern. Die ganze Gesellschaft war am Morgen des Tages auf der Bühne versammelt, Musik empfing den Jubilar, Frau Doctorin Unzer sprach einen von C. Lebrün gedichteten Prolog und überreichte ihm einen von den Mitgliedern ihm gewidmeten silbernen Pokal. Weder eine 1825 nach Carlsbad unternommene Badereise noch andere ärzt-

liche Mittel wollten erwünschte Erfolge herausstellen. Am 24. October 1826 verschied H. im 63. Jahre, geehrt, geliebt, geachtet als Mensch und Künstler. Am 28. wurden seine Ueberreste der Erde übergeben. — Fleiß, Ordnung, Sparsamkeit, Rechtschaffenheit und Humanität zeichneten ihn aus. In welche schwierige Lage H. von Anbeginn seiner Direction kam, weist die Theatergeschichte nach. — Als Künstler nahm H. besonders im Lustspiel, Schauspiel und bürgerlichem Trauerspiel eine sehr bedeutende Rolle ein. Sie wurde ihm auch in der höheren Tragödie nicht versagt, und sein Tell namentlich ist aus dem Gedächtniß der Hamburger nicht zu verwischen. Meisterhaft war er als Klingsberg, Lämmermeier, Klinker, Reckau u. s. w. und wahrhaft bewunderswerth seine letzte Rolle Danville in der Schule der Alten. Eine besondere Kraft hatte H. im feinen Nüanciren seiner Lustspielrollen, in stets feiner Haltung derselben und in einem so recht aus der Tiefe heaussprudelnden Humor. — 2) (Caroline Louise Angelie, geb. Stegmann), geb. 1776 in Königsberg, Gattin des Vor. Schon 1792 war sie thätig bei der hamb. Bühne und wurde sowohl im Schau- und Lustspiele, als in der Oper, später auch in der Tragödie verwendet. Unermüdlich in der Ausübung der ihr anvertrauten Rollen, überall helfend wo es fehlte, ging sie nach und nach aus den 2. und 3. Fächern zu den 1. über. 1796 heirathete sie den Vor. und schenkte ihm 6 Kinder in einer überaus glücklichen Ehe, die der Tod 1812 löste. Der 20. September war ein Trauertag nicht nur für die Bühne, nein für ganz Hamburg. Seltene Herzensgüte, Talent, Anspruchslosigkeit, strengste Ausübung der Gatten-, Mutter- und Hausfrauenpflichten und freundliches liebevolles Benehmen hatten ihr von jeher die ausschließliche Liebe und Achtung gesichert. Am 23. fand eine Todtenfeier auf der Bühne statt. — 3) (Adolph), geb. 1800 zu Hamburg, Sohn der Vor., wurde für den Kaufmannsstand bestimmt, doch der glühendste Wunsch, sich dem Theater zu widmen, zeigte sich schon von Jugend an. Endlich gelang es auch, den Vater umzustimmen, und so betrat H. 1821 als Junker Hans im Intermezzo die Bühne; Beifall wurde ihm reichlich, besonders als sein Vater dankend für den Gerufenen das Wort führte. Selten erschien ein so vielfach begünstigter Anfänger auf der Bühne; vorzugsweise neigte er sich zum Lust- und Schauspiele hin, und entwickelte schon frühzeitig ein keckes Talent zu komischen Charakterrollen, besonders zu modernen Gecken und dergl. In diesem Fache wird er auch vorzugsweise, so wie in denen eleganter junger Weltmänner als gegenwärtiges Mitglied des Burgtheaters in Wien beschäftigt, bei dem er ein Engagement mit Decret einige Jahre nach dem Tode seines Vaters

annahm, welches ihm nach einem mit schönem Erfolge gekrönten Gastspiele geboten wurde. So wird denn der in Wien glücklich verheirathete Künstler seine Laufbahn wahrscheinlich da beenden, wo sie sein trefflicher Vater ruhmvoll begonnen. (C. L.)

Hesperiden (Myth.) Kinder der Nacht, die am Atlas wohnten und einen Garten mit goldenen Aepfeln hatten, die ein Brautgeschenk der Erde für Here und Zeus waren. Hercules holte die von einem Drachen bewachten Aepfel und brachte sie dem Eurystheus; dieser schenkte sie der Pallas, die sie wieder an die vorige Stelle zurückbrachte. (K.)

Hesperus (Myth.) Ein Sohn des Atlas, Beschützer der Astronomie. Der Sturm warf ihn an den Berg Atlas, wo er für immer verschwand. Der Abendstern erhielt zum Andenken seinen Namen. (K.)

Heuchelei (Alleg.) Eine weibliche Figur, die sich eine schöne Larve vor das häßliche Gesicht hält. Oft sieht man sie auch mit gefaltenen Händen, einem ganz verlarvten Gesicht und einen Rosenkranz am Gürtel tragend.

Heufeld (Fr.), geb. 1731 zu Meinau in Oesterreich, lebte in Wien wo er zuletzt Rath bei dem geistl. Departement der k. k. Stiftungs-Buchhalterei war. Von 1765 an war er als dram. Dichter mehrfach thätig, seine Stücke erschienen einzeln in Wien, sind aber nur von sehr geringem Werth. Er schrieb einige Lustspiele: Die Haushaltung nach der Mode, die Liebhaber nach der Mode, der Geburtstag, (über welches letztere er mit Sonnenfels in einen langen anhaltenden Zwiespalt kam, und auch ein Lustspiel: Die Kritik über den Geburtstag schrieb) Tom Jones, die Tochter des Bruders Philipp, der Bauer aus dem Gebirge u. a., und änderte mehrere Sheakspear'sche Dramen nach seinem Geschmacke um. So gab er z. B. Romeo und Julie einen heitern Schluß, bearbeitete auch den Hamlet. Ueber sein einziges ernstes Drama: Julie, oder der Wettstreit der Pflicht und Liebe verbreitet sich Lessing in der hamb. Dramaturgie ausführlicher, (S. VIII. u. IX.) und zeigt, daß es in Hauptzügen und Situationen zum größten Theil aus Rousseaus neuer Heloise entlehnt sei. Hatte aber auch H. wenig Verdienst als Dichter, so sind doch seine Bestrebungen, den Hanswurst von der Bühne zu verdrängen, oder wenigstens, wie er es in seinem Bauer aus dem Gebirge that, zu verfeinern, höchst anerkennungswerth. Darauf wirkte er namentlich hin, als er 1769 von dem Entrepreneur des wiener Theaters, Freih. v. Bender, die Direction übertragen bekam, die er freilich nur kurze Zeit behielt, während welcher er aber nur selten eine Oppera buffa aufführen ließ. Er war

einer der ersten, der in seinen Stücken die wiener Lokalsitten copirte, aber noch sehr roh und die Sitten des gemeinsten Lebens. H. starb zu Wien 1786, nach A. erst 1795. S-r.

Heun (Karl Gottfr. Samuel), geb. zu Dobrilugk 1791, studirte in Leipzig und Göttingen, und wurde dann Privatsecretair des Ministers Haugwitz. Nach einigen andern Anstellungen wurde er 1801 Associé der Rein'schen Buchhandlung in Leipzig, trat jedoch 1804 wieder aus und gerieth nun in bedrängte Umstände. Früher schon hatte er einige schriftstellerische Versuche gemacht, jetzt schrieb er unter dem Namen H. Clauren (Anagramm von Karl Heun) mancherlei Journal-Artikel und Novellen; 1810 wurde er Hofrath in Berlin, redigirte während des Krieges eine Feldzeitung, war dann abermals in mehreren Aemtern und redigirte 1820 die preuß. Staatszeitung; seit 1824 war er beim Generalpostamte angestellt. H. war als Novellist sehr beliebt und seine weichlich tändelnden Erzählungen wurden förmlich verschlungen. Für die Bühne schrieb er die Lustspiele: Der Brauttag, das Vogelschießen, der Bräutigam aus Mexico, der Wollmarkt u. s. w., die nach Erzählungen bearbeitet sind, aber durch gelungene Combinationen überall großen Beifall fanden. Seine Art zu schreiben rief manche ergötzliche Persiflage, besonders von Hauff und Herloßsohn hervor, die ihn in unangenehme Fehden verwickelten. Seine Lustspiele erschienen gesammelt, Dresden 1817, 2. Aufl. ebendas. 1824. (T. M.)

Heyden (F. A. v.), geb. 1789 in Ostpreußen, studirte zu Königsberg, Berlin und Göttingen, machte den Krieg von 1813 — 1815 als Freiwilliger mit und lebt jetzt als Regierungsrath zu Breslau. Gefälliger Novellist und geschickter dram. Dichter. Er schrieb: Renata, romant. Drama (Berlin, 1826.), Dram. Novellen (2 Theile, Königsberg 1829), Conradin, ein Trauerspiel (Berlin 1828), Der Kampf der Hohenstaufen, Trauerspiel (Berlin 1828), fast sämmtlich etwas novellistisch breit gehalten, aber voll schöner Einzelnheiten und fließend versificirt. Verf. der unter der Chiffer A. P. erschienenen Dramen: Frage und Antwort, der Bruderkuß, Noch ist es Zeit und Album und Wechsel, die man ihm hin und wieder zuschreibt, ist H. nicht. (M.)

Heymann (Adolph), geb. zu Berlin 1816. Schon früh zeigte er Neigung für die Bühne und machte als Knabe auf den Liebhabertheatern Concordia und Urania theatral. Versuche, die von unverkennbarem Talente zeugten. Nachdem er sich unter der Leitung des Hofschausp.s Eduard Devrient zu Berlin für seinen Beruf vorbereitet hatte, betrat er 1836 die Hofbühne zu Schwerin, wurde engagirt und er-

freute sich bis jetzt einer allgemeinen Achtung und Zufriedenheit. Sein Fach ist das der jugendlichen Liebhaber und Naturburschen, und er reiht sich den vorzüglichern Künstlern dieses Faches würdig an. (III.)

Heyne (pseudonym Anton Wall), ein fleißiger und seiner Zeit sehr beliebter Novellist, geb. 1751 (542.) gestorben 1821, lieferte Bearbeitungen für Dycks kom. Theater der Franzosen (Leipzig 1777 ff.) ferner gab er heraus Bagatellen, (2 Bände, Leipzig 1783) und Lustspiele, welche von 1780—1791 in Leipzig erschienen sind. Hierunter befindet sich das Lustspiel die beiden Billets, welches 1800 eine 2. Aufl. erlebte, von H. selbst unter dem Titel: Der Stammbaum und sogar von Goethe im Bürgergeneral fortgesetzt wurde. H.'s Lustspiele zeichnen sich durch gemüthvolle Munterkeit aus. (M.)

Heywood (John), engl. Dichter; s. engl. Theater Bd. 3. S. 155.

Hieronymiten, Einsiedler-Orden gestiftet von Fernandez von Guadalara und vom Papst Gregor XI. 1373 bestätigt. Ordenskleidung: Weißwollener Rock, schwarzes schmales Scapulier mit Kapuze, weißes Mäntelchen, das vorne rund hinten spitzig ist. Beim Ausgehen einen langen, sehr weiten schwarzen Mantel.

Hieronymitinnen, Einsiedlerinnen, Stifterin Maria Garzias. Sie trugen einen weißen Rock mit lohfarbigem Scapulier, als sie aber 1510 zu förmlichen Klosterfrauen erhoben wurden, nahmen sie auch die schwarze Farbe der Hieronymiten an. (B. N.)

Hiller, 1) (Johann Adam), geb. 1728 zu Ossig in der Oberlausitz, kam auf das Gymnasium zu Görlitz, wo er zugleich im Chore sang und die Anfangsgründe der Instrumentalmusik erlernte, besuchte später die Kreuzschule zu Dresden und die Universität zu Leipzig, wo er die Rechte studirte und die Musik nur nebenbei cultivirte; später wurde er Director des Conzerts und außer mehreren einzelnen Liedern, begann er nun für die Bühne zu componiren; die Operetten und Liederspiele: Die verwandelten Weiber, Lottchen am Hofe, die Liebe auf dem Lande erschienen bald nacheinander und gefielen sehr; ungleich größeres Glück noch machte die Jagd und einige seiner heitern Melodieen wurden Volkslieder, während Hypochondrie den Schöpfer derselben fast aufrieb und Nahrungssorgen ihn quälten. Mit der Jagd trat ein Wendepunkt ein, die 18. Darstellung derselben, bei der H. zuerst das Theater besuchte, erweckte ihn aus seinem Trübsinn; die Gewandhaus-Conzerte, die er 1781 eröffnete, und einige andere Beschäftigungen verscheuchten seine Sorgen und mit froherem Herzen schrieb er die Ope-

retten: Der Erndtekranz, die Jubelhochzeit, das Grab des Mufti und der Dorfbarbier, die bald die Runde durch Deutschland machten. Inzwischen führte H. immer ein unstetes Leben, gab in mehreren nordischen Städten Conzerte und führte Oratorien auf, bis er 1789 als Cantor an der Thomasschule zu Leipzig angestellt wurde, in welcher Stellung er sich um die Pflege und Erhebung des Gesanges sehr verdient machte. Für die Bühne componirte er nichts mehr, dagegen that er viel für die Kirchenmusik; seiner Stellung wurde er nicht froh, denn Sorgen und Verdruß hatten ihn niedergebeugt und 1801 mußte er sein Amt wegen Kränklichkeit niederlegen; er starb zu Leipzig 1804. Ein einfach würdiges Denkmal setzten ihm 1832 einige dankbare Schülerinnen in der Nähe der Thomaskirche. H. war einer der ersten Componisten, der die eigentlich deutsche Oper ausbildete und förderte; seine Werke enthalten, wie es der damalige Zustand der Bühne erforderte, fast nur Lieder; aber es weht ein schöner reiner Geist darin, sie sind bei aller Einfachheit sehr melodiös und durchaus volksthümlich. Seine Kirchenmusiken und besonders die Motetten sind gleichwohl weit bedeutender. — 2) (Friedrich Adam), geb. zu Leipzig 1768, Sohn des Vor., bildete sich unter des Vaters Leitung und trat schon 1783 als Sänger und Violinist mit Beifall auf; 1789 ging er als erster Tenorist zum Theater in Rostock, wurde 1790 Musikdirector am Theater zu Schwerin, ging 1796 in gleicher Eigenschaft nach Altona und 1803 nach Königsberg, wo er 1812 starb. Als Componist machte er sich durch die Operetten: Adelstan und Röschen, das Nixenreich, das Schmuckkästchen, die 3 Sultane und einige Festspiele und Schauspiel-Musiken bekannt, die sämmtlich mit Beifall aufgenommen wurden. (3.)

Himmel (Fried. Heinr.) geb. zu Treuenbritzen 1765, widmete sich der Theologie und erlangte nebenbei eine solche Virtuosität auf dem Piano, daß der König von Preußen ihm die Mittel gewährte, sich zum Tonkünstler auszubilden; er studirte nun unter Naumann in Dresden und reiste dann auf des Königs Kosten nach Italien. Hier trat er in Venedig als dram. Componist in der Oper: il primo navigatore auf und erhielt großen Beifall; in Neapel schrieb er die Oper: Semiramide, die seinen Ruf durch ganz Italien verbreitete. 1795 wurde er an Reichardt's Stelle königl. Kapellmeister in Potsdam. Bald nachher reiste er nach Koppenhagen und Petersburg, wo er seine Oper: Alessandro mit glänzendem Erfolge auf die Bühne brachte. 1801 kehrte er nach Berlin zurück, wo bald nachher die Oper: Vasco di Gama und das Liederspiel Fröhlichkeit und Schwärmerei von ihm in Scene gingen. Dann reiste er nach Wien,

Paris und London und führte ein unstetes Leben, bis er 1814 zu Berlin starb. Außer den genannten, schrieb er noch die Opern: die Sylphen und die ewig junge Fanchon. Seinen Werken fehlt es fast allen an einem festen durchgeführten Charakter und an gediegener Durcharbeitung; aber sie haben sehr schöne Einzelnheiten, einfache aber äußerst liebliche, aus der Seele stammende Melodieen, die den Hörer unwiderstehlich ergreifen. Er schrieb außerdem eine Menge Cantaten, Psalmen, Messen, 2c. die sehr werthvoll sind. (3.)

Himmel (Requis.), s. Baldachin.

Hindu-Theater, s. Indisches Theater.

Hintergrund, (Decorat.=Wesen) in der Theatersprache der Theil der Bühne, wo die Decoration durch Coulissen aufhört und mit Setzstücken bis zur Hintergardine, (Prospect=Decoration) abschließt. Im allgemeinen Sinne der ganze hintere Theil der Bühne, so weit er durch die spielende Decoration sichtbar ist, im Gegensatz zur Avantscene (Vordergrund s. d.). Die Bezeichnung: er tritt im H. auf, bezieht sich entweder auf das Auftreten durch die letzten Coulissen, oder zwischen den Versetzstücken zunächst der Hintergardine. Ein doppelter H. entsteht bei Zimmer=Decorationen, welche Aussicht durch Thüren und Fenster in eine Gegend, Straße, Gärten u. s. w haben. Hier ist die zweckmäßige Beleuchtung besonders zu beachten, so wie die Seiten=Coulissen zu versperren, damit niemand, durch die vorhängende Decoration getäuscht, über die Bühne gehe und so dem Publikum ungehörig sichtbar werde. (L. S.)

Hippel (Theod. Gottlieb v.), geb. 1741 zu Gerdauen in Preußen, starb 1796, bekleidete verschiedene juristische Aemter in Königsberg, und war zuletzt erster Bürgermeister dieser Stadt, mit dem Titel eines Kriegsrathes. Ein origineller geistreicher Kopf, (Kant nennt ihn einen Plan= und Centralkopf) machte er sich ganz vorzüglich durch seine Lebensläufe nach aufsteigender Linie in der literarischen Welt bekannt, denen noch andere Schriften von gleich witzig=philosophischer Darstellung folgten. Weniger ist er im dram. Fache bekannt, wo hauptsächlich nur sein Lustspiel: Der Mann nach der Uhr, zu nennen ist. Es erschien 1765, und wurde 1771 neu aufgelegt. Lessing urtheilt über dasselbe, in der hamb. Dramaturgie (S. XXII.): es ist reich an drolligen Einfällen; nur Schade daß ein Jeder sobald er den Titel hört, alle diese Einfälle voraussieht. National ist es auch genug, oder vielmehr provinzial, u. s. w. Er hat außerdem 1768 ein unbedeutenderes Stück: Die ungewöhnlichen Nebenbuhler geschrieben. Seine sämmtlichen Werke sind zu Berlin 1827 ff. in 12 Bänden erschienen. (S.-r.)

Hippocrene (Myth.), eine durch den Fußschlag des Pegasus entsprungene Quelle am Berge Helicon, den Musen geheiligt. Der Genuß ihres Wassers verlieh dichterische Begeisterung, daher die allegor. Redensart: aus der H. getrunken haben. (F. Tr.)

Hippocentauren (Myth.), so v. w. Centauren (s. d.).

Hippodamia (Myth.), s. Pelops.

Hippolytus (Myth.), des Theseus und der von ihm geraubten Amazone Hippolyte Sohn. Artemis erhabener achtend, als Aphroditen, lud er der Letztern Haß und Verfolgung auf sich. Seine Stiefmutter Phädra (s. d.) ward von strafbarer Liebe zu ihm entzündet und nahm, durch seine Tugend zur Verzweiflung gebracht, sich selbst das Leben. Im Tode bezüchtigte sie H. ihrer eignen Schuld, und ihr Gatte erflehte vom Neptun den Untergang über den Sohn; Artemis aber erhob ihn zu der Ehre eines Heroen und versetzte ihn, wie die ital. Sage hinzufügt, in ihren Hain zu Aricia, wo ihm die Nymphe Aricia zur Gattin ward. Euripides schrieb 2 Stücke, die den Namen H.s trugen, von denen nur das letztere erhalten ist. Auch Seneca behandelte die Geschichte H.s dramatisch. Mit modernen Elementen geschwängert ist die Nachbildung des Stoffs in Racines Phädra, die von Schiller übersetzt worden ist. (F. Tr.)

Hirelings (engl. Miethling), wurden bei der alten engl. Bühne im 17. und 18. Jahrh. diejenigen Schausp. genannt, welche nicht einen bestimmten Theil der Einnahme erhielten, sondern von dem Eigenthümer des Theaters für eine Summe engagirt waren, die unabhängig von der Einnahme ein für allemal festgesetzt war. Der Gehalt der H. wurde am Ende der Woche von der Gesammtsumme der Einnahme abgezogen, dann alle anderen Ausgaben bestritten, und das Ueberbleibende zu gleichen Theilen unter die Sharers getheilt. Dasselbe Verhältniß liegt auch den Sociétaires u. Pensionnaires (Gagistes) des Théâter français zum Grunde. (L. S.)

Hirschfänger (Requis.) ein Seitengewehr mit einer kurzen, breiten und geraden Klinge, die an der Spitze zweischneidig ist; der Griff ist entweder von Holz und ganz dünn, so daß er in den Büchsenlauf gesteckt werden kann; oder er ist groß und breit von Hirschhorn, Elfenbein oder Emaille. Der H. ist die Waffe der Jäger, auch bei den Schützen im Militair noch üblich, wo der Griff so eingerichtet ist, daß der H. auf die Büchse gesteckt und als Bajonnet gebraucht werden kann. (B.)

Hirschmann (**Klara**), geb. zu Wien um 1815, Pflegetochter des Schauspieldichters Wilhelm Vogel (s. d.), begann ihre theatral. Laufbahn 1832 auf dem Hofburgtheater, welches sie wegen Mangel an Beschäftigung bald mit

einem Engagement in Dresden vertauschte, wo indessen die gleiche Ursache sie forttrieb; sie gastirte nun 1833 und 34 mit großem Erfolge in Berlin am Hoftheater, in Prag, Brünn, Pesth, Preßburg, Linz, Regensburg, Nürnberg, Stuttgart, Karlsruhe, Mannheim, Leipzig und Braunschweig, und nahm dann ein Engagement in Schwerin an, wo sie schon 1835 starb. Klara H. war eine eben so liebenswürdige als talentvolle Schauspielerin, mit den reichsten physischen Mitteln ausgestattet; eine glückliche Auffassungsgabe, reiche Phantasie und eine feine und ausgebreitete Bildung waren ihr eigen und verhießen ihr eine glänzende Zukunft. Weiche und sentimentale Charaktere im Lustspiel und Conversationsstück waren ihre eigentliche Sphäre, doch war sie auch in heitern und naiven Rollen vortrefflich. Zu heroischen Parthieen mangelte ihr die Kraft des Organs. (T. M.)

Hirtenmusik und **Hirtenspiel**, s. Pastorale und Schäferspiel.

His (Mus.) der durch ein ♯ um ½ Ton erhöhte Ton **h**, der 12. Ton unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter, wird als Grundton einer Tonart nicht gebraucht.

Hisis (Mus.) das doppelt, um einen ganzen Ton erhöhte h. (7.)

Historie (Alleg.) s. Geschichte.

Historisches Schauspiel (Aesth.). Im Gegensatz zu den Dramen, welche rein erdichtete Stoffe, ferner Stoffe der bloßen Tagesgeschichte, der Schäferlichkeit, Bürgerlichkeit und Häuslichkeit, der Idylle, der bloßen Anekdote, der Allegorie und Personification, endlich alles durch Tradition, Mythe, Mährchen oder in novellistischer Form uns Ueberlieferte behandeln, nennen wir h.e S.e diejenigen Dramen, welche weltgeschichtliche, durch Chroniken und histor. Schriften überlieferte und beglaubigte Stoffe zum Gegenstande haben. In der Regel fordern wir von einem h.n Sch., daß es kein bloßes Hofgemälde, vielleicht die Liebesgeschichte eines großen Herrn, sondern Facta und Personen behandele, welche von weltgeschichtlicher Bedeutung sind, und abgesehen von der ihnen zu Theil gewordenen Behandlung des Dichters, durch ihre eigene Schwere imponiren. Das h. S. steht eben so hoch über dem Genre-, Familien- und Conversationsstück, wie das heroische Epos über der Idylle. Unserer Zeit fehlt es aber an histor. Sinn, um die Bedeutung eines h.n S.s zu fassen; — sie hält sich lieber an die Misere, der, wie Schiller sagt, nichts Großes begegnen kann. Man hat gesagt, und es ist auch wahr, daß die Leidenschaften in eines Krämers Brust an sich so stark und gewichtig sein können, wie die Leidenschaften in der Brust eines Kriegshelden, eines Königs, eines Tyrannen; aber die Motive, die Umgebungen, die Zwecke,

die Hintergründe sind andere. Es ist ein großer Unterschied ob man ein Königreich, oder eine Taschenuhr vom Simse stiehlt; ob man das freie Recht eines Volkes, oder ein individuelles Recht vertheidigt, etwa das Recht, das Mädchen seiner Wahl zu ehelichen, einige 100 Thaler zu erben, um die man überlistet zu werden droht u. s. w. Das Putzzimmer einer jetzigen Dame von Stande, das Comptoir eines Kaufmanns, die Jasminlaube in dem Garten einer ehrlichen Försterfamilie u. s. f. wiegt doch keinen Thronsaal, kein röm. Forum, kein Rütli auf. Wenn ein tyrannischer Fabrikherr seine Untergebenen übel behandelt, so ist das allerdings jammervoll, aber nichts weiter; tragisch und groß aber ist es, wenn Tiberius und Nero einen ganzen Staat knechten, wenn Gesler die freien Alpenländer jochen will, wenn Fiesko nach dem Herzogsmantel trachtet. Sobald über diese das Fatum, die weltgeschichtliche Gerechtigkeit hereinbricht, die mit der poetischen eine und dieselbe ist, dann erst fühlen wir die Gewalt des tragischen Schicksals, welches die Herzen erhebt, indem es sie zu zermalmen scheint. Die Lehren der Weltgeschichte waren immer die eindringlichsten und anschaulichsten — aber leider, man verkennt sie jetzt so oft, und nicht bloß auf dem Gebiete der ästhetischen Meinungen. (H. M.)

Histrionen (alte Bühne), bei den Römern Possenreißer, Gaukler, Komiker der niedrigsten Classe. Etrurien gab ihnen den Namen, der von Hister (Lustigmacher) herkommt, und Rom berief sie 391 zu seinen öffentlichen Spielen; bis 514 trieben sie ihr Wesen in den oscischen Spielen, wurden aber bald verachtet, als tüchtige Schausp. ihre Nichtigkeit aufdeckten. Ihre Späße waren improvisirt und gewöhnlich von Musik begleitet; jetzt braucht man den Namen nur als Beschimpfnng. (L.)

H moll (Mus.) eine der 24 Tonarten unseres Systems, deren Grundton h ist und die 2 Kreuze als Vorzeichnung hat, wodurch die Töne c u. f in cis und fis verwandelt werden. Stille Resignation, frommes Vertrauen und sanfte Klage sprechen charakteristisch aus dieser Tonart. (7.)

Hochtrabend (Aesth.) s. schwülstig.

Hochzeitgebräuche. Von den mannigfachen Ceremonien, die besonders in frühern Zeiten bei der Vermählung üblich waren, haben wir hier nur die äußerlichen in Kleidung u. s. w. zu erwähnen. Bei den alten Hebräern erschien der Bräutigam mit einer einfachen goldenen Krone, die Braut trug eine hohe in der Gestalt von Mauerzinnen; gegenwärtig wird bei der Trauung der Juden das Paar in einen schwarzen Schleier gehüllt und beide tragen ein schwarzes Tuch (Taled) mit 4 Zipfeln auf dem Kopfe. Bei den Griechen war Anfangs die Braut mit einem dichten wei-

ßen Schleier bis an die Schultern verhüllt; später schmückte sie sich eben so wie der Bräutigam mit Kränzen von Blumen, die der Venus geweiht waren. Bei den Spartanern, wo die Braut entführt werden mußte, erhielt sie ein männliches Kleid und Schuhe. Bei den Römern wurde der Braut das Haar nach Matronenart geordnet, mit der Vitta recta bedeckt und mit einem Blumenkranze geschmückt; sie trug am Hochzeitstage zuerst die Tunica der Matronen mit einem wollenen Gürtel, einen feuerfarbigen Schleier und Schuhe. — Die Kleidung der Germanen, Celten und Gallier bei der Hochzeit ist unbekannt. Bei den Türken wird die Braut ganz verschleiert auf einem Pferde dem Bräutigam zugeführt. Bei den Arabern werden der Braut die Nägel gefärbt und ihr symbolische Bilder auf Arme und Brust gemalt. — Die Perserinnen werden mit einem rothseidenen Tuche dem Bräutigam zugeführt. — Bei den Hindus tragen Bräutigam und Braut kostbare Kleider, die ganz mit natürlichen Blumen besät sind, und Kronen. — In China und Japan wird die Braut kostbar geschmückt, aber dicht verschleiert in das Haus des Bräutigams getragen. Bei den christlichen Völkern war in frühern Zeiten große Kleiderpracht bei der Hochzeit üblich und besonders die Brautkrone höchst kostbar. Die Kirchenväter eiferten gegen diesen Luxus und so trat allmählich Einfachheit an dessen Stelle. Gegenwärtig kleiden sich die Paare nach der Mode, nur die weiße Farbe ist für das Brautkleid üblich. — Andere H. und Feierlichkeiten sind selten Gegenstand dram. Darstellung und werden, wo es ausnahmsweise der Fall ist, vom Dichter vorgeschrieben. (B.)

Höffert (Emilie), geb. 1808 in Dessau, einzige Tochter von Ludwig Devrient; ihre Mutter, geb. Neefe, st. gleich nach ihrer Geburt und der Vater ließ sie in einer Pensionsanstalt erziehen; später 1821 machte sie mit ihrem Vater eine Reise nach Hamburg und Braunschweig, wo sie im Hause Klingemann's blieb und sich für die Bühne ausbildete. 1824 debutirte sie in Braunschweig als Emilie von Linden in Holbeins Wunderschrank, und als Toni in Körners Drama mit rauschendem Applaus; sie wurde engagirt und erhielt sich 3 Jahre lang die Theilnahme des Publikums. 1827 gastirte sie in Berlin und wurde zwar vom Publikum beifällig aufgenommen, doch sprach man ihr öffentlich sogar alles Talent ab. — Ihr Wunsch, beim Vater zu bleiben, ging daher nicht in Erfüllung und sie folgte einem Rufe nach Danzig, wo man sie während ihres 3jährigen Engagements mit Auszeichnung behandelte. Dann ging sie nach Königsberg und verheirathete sich hier mit dem Schausp. H.; diesem folgte sie 1829 nach Riga, gastirte dort und spä-

ter in Berlin, Breslau und am Hofburgtheater in Wien mit günstiger Anerkennung. 1830 spielte sie abermals am Hoftheater zu Berlin, folgte dann einem Rufe zu Gastrollen nach Leizig, wo sie mit ausgezeichnetem Beifall als Marie Stuart, Olga und Elise Valberg aufgenommen wurde. Sie gastirte noch mit ihrem Vater in Hamburg und 1832 in Dresden mit vieler Auszeichnung und folgte dann mit ihrem Manne einem Rufe nach Stettin, wo sie 7 Jahre engagirt war, sich zu ihrem jetzigen Fache, das der chargirten Rollen heranbildete und auch in der Oper als Altistin mitwirkte. 1838 spielte sie wieder in Berlin mit ungetheiltem Beifall und trat dann ein Engagement beim Hoftheater zu Schwerin im Fache der Charakterrollen und komischen Alten im Schauspiel wie in der Oper an, wo sie sich noch befindet und wo ihr das Publikum diejenige Anerkennung zu Theil werden läßt, welche ihre künstler. Leistungen so sehr verdienen. (III.)

Hölken (Ludwig), geb. 1792 in Frankfurt a. M., debütirte 1809 in Karlsruhe mit großem Erfolge und wurde sofort engagirt; 1810 ging er nach Darmstadt, wo er bis 1821 blieb und dann eine Anstellung in München annahm in der er sich noch befindet und wo er seit mehreren Jahren die Regie des Schauspiels führt. Gastirt hat H. in Augsburg, Berlin, Brünn, Frankfurt, Hamburg, Leipzig, Mannheim, Pesth, Stuttgart, Weimar, Wien u. s. w. und sich dadurch einen höchst ehrenvollen Namen in der Theaterwelt erworben. H. spielt gesetzte Liebhaber und Helden, ein Fach für welches er durch ein kräftiges Aeußere, klangvolles Organ und durch reiche geistige Mittel vollkommen befähigt ist. Seine Leistungen tragen selten den Stempel des sprühenden Genies, wohl aber stets den der tiefen Verständniß der Dichtung, des ernsten Fleißes und des sorgsam bildenden Talentes. Obschon er besonders früher auch im Lustspiele mit Auszeichnung wirkte, so ist doch das Tragische seine eigentliche Sphäre. (T. M.)

Hof (Theaterstat.). Kreishauptstadt im baierischen Obermainkreise mit über 7000 Einw. Eine katholische Kirche wurde 1822 zum Theater eingerichtet. Der Aberglaube nahm diese Umwandlung als die Ursache an, warum die Flammen ein Jahr später fast die Stadt verzehrten und die Bühne blieb einige Jahre unbenutzt. Erst August Lewald eröffnete sie wieder 1827, ihm folgte 1828 Weinmüller, 1829 und 30 Fr. Schäfer, 1831 Herrmann, 1832 Adolph Stein, 1833 und 34 gaben kleine reisende Gesellschaften Vorstellungen; 1835 C. Stahl, 1836 und 37 Dr. Lorenz, dann Wolf und Gerstorfer, endlich 1839 war A. v. Duval Director in H. — Das Theater ist klein und zeigt sowohl im Aeußern als Innern noch Spuren seiner ehemaligen Bestimmung, doch ist es so

ziemlich decorirt. Die gewöhnlichen Spieltage sind: Sonntag, Dienstag und Donnerstag. — Bei vollem Hause beträgt die Einnahme mit gewöhnlichen Preisen 100 Fl., bei erhöhten 140. Das Orchester versieht der Stadtmusikus Roedel mit 5 Gehülfen, bei Opern muß es durch Musiker aus Schleiz verstärkt werden. Dadurch entstehen bedeutende Kosten, die im Schauspiele kaum 10 — 14 Fl. betragen, bei der Oper sich aber bis zu 50 oder 60 Fl. belaufen. Nur der Kronleuchter ist mit Lampen versehen, das Theater wird mit Talg und folglich sehr schlecht beleuchtet. Vom Juni bis August finden gewöhnlich Vorstellungen statt, im Winter sind diese schon darum nicht räthlich, weil der Raum nicht geheizt werden kann. Das Publikum besitzt viel Schaulust und die Directionen waren mit der Aufnahme in jeder Hinsicht zufrieden. Zuschuß hat das Theater nicht, aber auch keine besonderen Abgaben zu entrichten. (G. Ball.)

Hof. Der Fürst und seine nächste Umgebung; der Name stammt daher, daß man sonst die fürstliche Wohnung, in deren Nebengebäuden die gesammte Dienerschaft wohnte, als ein Ganzes betrachtete und H. nannte. Der natürliche Wunsch des Landesherrn, in einem äußern Glanze zu erscheinen, schuf den H., der besonders im 17. und 18. Jahrh. eine Ausdehnung gewann, die den Fürsten selbst lästig wurde. In jener Zeit gab es außer den Oberhofmeister, Oberceremonieenmeister, Oberkämmerer, Oberhofmarschall, Oberhofmeisterin 2c. eine furchtbare Menge von Kammerherrn, Junkern, Pagen, Hofjägern, Hoflakaien, Küchenjungen, Hofdamen, Palastdamen, Ehrendamen, Hoffräuleins, Kammerfrauen, Garderobièren, Bett- und Wäschmeisterinnen u. s. w., so daß der vollständige H. die Bevölkerung einer kleinen Stadt aufwog. Friedrich der Große beschränkte zuerst den H. außerordentlich und alle Fürsten Europa's folgten ihm nach, vereinfachten ihren Haushalt und der H. erscheint nur noch bei besondern Festlichkeiten, jedoch in unendlich verkleinerter Gestalt. Vergl. Ceremonie und Galla. Die Einrichtung des H.s machte H.-Kleidung unvermeidlich und vom 13. Jahrh. an kleidete sich der H. in die Farben der Fürsten, die in den Hauptfarben des Wappens bestanden; (s. Ceremonien-Kleidung) aus dieser gingen die spätern H.-Uniformen und H.-Livreen hervor. Erstere sind meist grün oder blau und auf den Knöpfen befindet sich das Wappen oder der Namenszug des Fürsten. Sie werden von allen H.fähigen getragen, wenn sie bei H. erscheinen. Epauletts und Stickereien zeigen den Rangunterschied. Der H.-Rock war sonst, und ist es an einigen Höfen bei großer Galla noch, ein bis an die Knie reichender, vorne fast wie ein moderner Ueberrock zusammenfallender Rock, an den Aufschlägen, den Schößen

und Seiten reich gestickt. Dazu gehörten Manschetten von feinen Spitzen. Jetzt ist ein schwarzer Frack mit stehendem Kragen und einer Reihe Knöpfen üblicher. Zur H.=Kleidung gehört außerdem: kurze Hose, Schuhe und Strümpfe, ein dreieckiger (Klapp) Hut und Degen. Die Kammerherrn haben bei der Galla einen goldenen Schlüssel, der an einer Schleife, die mit dem fürstl. Wappen, oder mit silbernen oder goldenen Quasten geziert ist, an der rechten Seite der Taille der Rockschöße hängt. — Außer Dienst besteht ihre Auszeichnung nur in den 2 goldenen Knöpfchen, an denen diese Schleife befestigt wird. (B.)

Hoffmann, 1) (L. Th. Wilhelm, oder wie er selbst wollte Ernst Theodor Amadeus), geb. zu Königsberg 1776, zeigte in frühester Jugend eine große Neigung zur Musik nnd ein außerordentliches Talent für das Komische im Vortrage wie in mimischen Versuchen. Nach dem Willen des Vaters studirte er die Rechte und arbeitete dann als Referendar in Glogau und später in Berlin. Musik sowohl als Zeichnenkunst übte er fleißig nebenbei. 1800 ging er als Assessor nach Posen, 1802 als Rath nach Plozk und 1803 nach Warschau. Als er hier 1807 durch die Franzosen seine Stelle verlor, wandte er sich ganz zur Musik, gab Unterricht und componirte, bis er 1808 einem Rufe nach Bamberg als Musikdirector am dortigen Theater folgte, wo er dann zugleich als Regisseur und Theatermaler thätig war. Bald aber verließ er das Theater wieder und wurde nun musik. Schriftsteller; seine Abhandlungen: Kapellmeister Johannes Kreißler, Betrachtungen über Beethovens Sinfonie und die später erschienenen Leiden und Freuden eines Theater=Directors zeigen eine gleiche Fülle von praktischen Kenntnissen und trefflichen Ansichten, als von einen wahrhaft originellen sprudelnden Humor. 1812 wurde er Musikdirector bei der Seconda'schen Gesellschaft in Leipzig, verließ diese Stelle jedoch 1813 wieder und warf sich ganz auf Carrikaturen=Zeichnung, wobei er indessen ein sehr ärmliches Leben führte. 1814 wurde er als Kammergerichtsrath in Berlin angestellt, wo er 1822 nach langen und schweren Leiden starb. — H. war durchaus Autodidakt und alle seine Schöpfungen tragen das Gepräge einer pikanten oft bizarren Originalität. Schon in Posen brachte er Goethe's Singspiel: Scherz, List und Rache, später in Warschau Brentanos lustige Musikanten und in Berlin Fouques Undine auf die Bühne. In diesen Compositionen zeigen sich sehr schöne Einzelnheiten und höchst originelle Gedanken; aber das Ganze ist bizarr und Scherz und Ernst wechselt auf eine Art ab, daß der Eindruck nicht der eines Kunstwerks ist. Denselben Charakter tragen seine

liter. Leistungen, **die Phantasiestücke**, einige Novellen u. s. w. Hitzig hat eine treffliche Biographie H.'s geschrieben. — 2) (**Jakob Daniel**), geb. 1808 zu Lübeck, lebt seit 1838 als Erzieher in Rußland. Nicht ohne Talent. Schrieb eine Fortsetzung des goethischen **Faust** (Leipzig 1833), ungenügend wie alle nachgebornen Fauste; **Tassos Tod**, Trauerspiel (das. 1834); **Die Halbschwester**, Trauerspiel (das. 1835). (T. M. — M.)

Hoffnung (Alleg.), eine weibliche Figur in grünem Gewande, die sich auf einen Anker stützt und den andächtigen Blick zum Himmel erhebt. Oft hat sie das Haupt mit dem Zweige eines Fruchtbaumes umschlungen, oder hält einen solchen in der Hand.

Hof-Narren. Lustigmacher, die von den meisten Fürsten und später auch von den Edelleuten zur Erheiterung gehalten wurden und die unter der Aegide der Narrheit oft dem Hofe und den Fürsten selbst bittere Wahrheiten sagten. Ihr Regiment begann zu den Zeiten der Kreuzzüge und dauerte bis in's 18. Jahrh. — Die H.-N. waren zwar nach der Sitte der Zeit und des Landes gekleidet, doch hatte ihr Anzug stets etwas Barockes und Karrikirtes. Ein ihnen eigenthümliches Kleidungsstück war die **Gugel** (Kugel, Kogel, Kagel: **Narrenkappe**), eine runde einem Turban ähnliche Mütze mit 3 Eselsohren, einem Hahnenkamme und mit Schellen geziert; auch trugen sie einen Kragen mit Schellen. Der **Narrenkolben** war der beständige Begleiter der H.-N.; ursprünglich bestand er aus einem einfachen Schilfkolben, dann wuchs er zu einer Herkuleskeule heran, die in einem Riemen am Arme getragen wurde; später erhielt er wieder eine zierlichere Form und an der Spitze befand sich ein ausgeschnitzter Kopf mit einer Narrenkappe. (B.)

Hof-Theater. Als das deutsche Theater anfing zu einer bestimmten Selbstständigkeit zu erwachen, es rüstig die jungen Glieder regte und schon die künftige Bedeutung ahnen ließ, da nahmen kunstsinnige Fürsten sich seiner an, schützten und bewahrten es, sicherten die Zukunft der Künstler und gaben den Instituten einen festen Halt im Anlehnen an die geordneten Verhältnisse der Hofhaltungen. Die Verwaltung wurde entweder von Hofbeamten beaufsichtigt und controlirt, oder selbstständig von diesen geführt; die Schausp. traten in die Kategorie der Hofdiener, das Hülfs- und Verwaltungspersonal in die der untern Beamten und so entstanden H., deren es jetzt eine große Zahl unter den verschiedensten Einflüssen und Verhältnissen giebt. Von den großartigen Instituten in Berlin, Wien, München, bis zu den H.-T.n kleiner Residenzen herab, giebt es unendlich viele Abstufungen und abweichende Organisationen, die sich theils noch in der

Fortentwickelung befinden, theils nur so lange fest begründet erscheinen, als der Fürst ihnen dieselbe Sorgfalt schenkt, oder Regierungs-Veränderungen, Staatsverfassung mit Kammern u. s. w., sie in der bisherigen Art bestehen läßt. Es giebt 1) H.-T., welche nur den Titel führen, einen bestimmten Zuschuß erhalten und für die Verwendung desselben nicht verantwortlich sind. Dies sind meist die kleinen herzogl. und fürstl. H.-T. Sie haben zwar einen festen Wohnsitz für das Personal in der Residenz des Fürsten, reisen aber meist während des Sommers in Bäder und geben ihren Mitgliedern nur gewöhnliche Contrakte auf Zeit. Der Zuschuß des Fürsten ist entweder bedeutend und dann pflegt der Geschmack und die Wünsche des Hofes besonders berücksichtigt, ja diesem ausschließlich gehuldigt zu werden; oder er ist nur eine dem hohen Stande des Gebers entsprechende Vergütigung für den Besuch des Hofes und der dazu gehörigen Dienerschaft. — 2) H.-T., welche einen so ansehnlichen Zuschuß erhalten, daß die Verwaltung der Zuschußsumme so wie die Geschäftsführung des Ganzen von besonders dazu angestellten Beamten beaufsichtigt wird. Diese pflegen den älteren darstellenden Künstlern, oder solchen, die sich der vorzugsweisen Gunst des Hofes erfreuen, Aussicht auf Pension zu gewähren. Der Director ist entweder der früher selbstständige Director der Gesellschaft, ehe sie zum H.-T. erhoben wurde, oder vom Hofe als solcher angestellt, hat gewöhnlich nur die künstler. und technische Leitung, während der beaufsichtigende Hofbeamte die ökonomischen Verhältnisse dirigirt. — 3) H.-T. im vollständigen Sinne des Wortes, als Theile des Hofstaates in demselben Verhältnisse wie Kapelle, Jagdverwaltung, Marstall u. s. w. Bei diesen besteht die Verwaltung ausschließlich aus Beamten, die Mitglieder treten entweder durch das bloße Engagement, oder durch besondere Dekrete in Pensions-Berechtigung; das Hülfspersonal steht in der Kategorie der niedern Staatsdiener und das Theater trägt den Charakter eines geordneten, vom Staate garantirten Instituts. H.-T. dieser Art sind nur in Staaten 1. Ranges auf die Dauer möglich, und obgleich kostbar, doch eigentlich ein Vortheil und selbst eine Ersparniß für den Hof. Der Regent hat durch ein H.-T. Gelegenheit sich täglich in der Mitte seiner Unterthanen zu zeigen, ohne der zu großen Annäherung des Publikums ausgesetzt zu sein, bei Besuchen fremder fürstl. Personen erspart ein glänzendes Theater dem Hofe die ungleich kostbarern Hoffestlichkeiten als Jagden, Bälle, Maskeraden u. s. w.; das Publikum hat Gelegenheit die hohen Gäste zu sehen und ganz abgesehen von dem regen künstler. Treiben, das sich erweislich überall gleichzeitig mit der Blüthe einer großen Bühne entwickelt,

dürften wenige Ausgaben eines Hofes so dem Publikum im Allgemeinen zu Gute kommen, als diejenigen für die Bühne der Residenz. Für die Kunst liegt der Vortheil, den H.-T. gewähren, in dem dauernden Zusammensein und Zusammenwirken der darstellenden Künstler, in den geordneten Verhältnissen überhaupt, in der Rücksicht, daß auf solchen Bühnen sich das Repertoir fest gestalten und dem Andringen der seichten Tageserzeugnisse sich wehren läßt. Für die Schausp. in der gesicherten Stellung, dem ruhigen Blick in die Zukunft, dem anständigen Ton, welcher sich in dem gemeinschaftlichen Wirken bei H.-T. bemerklich macht, der Unabhängigkeit von den Launen spekulirender Directionen, und der Möglichkeit, uneingeengt von den Sorgen des Erwerbes, des unsteten Treibens von einer Bühne zur andern, der Kunst leben zu können. Für das Publikum in dem reichen und doch in seinen Grundzügen festern Repertoir, in der Gewißheit eine gesittete, anständige Versammlung zu finden, auf welche die Gegenwart des Hofes einen entschiedenen wohlthätigen Einfluß ausübt, endlich aber in der besseren Ausstattung der Vorstellungen. Indessen hat man in neuerer Zeit auch mannigfache Nachtheile der H.-T. hervorzuheben versucht. Zunächst ist hier der Einfluß nicht zu verkennen, den ein bestimmter Geschmack des Hofes für irgend eine Richtung oder selbst für eine Abirrung hervorbringt; dann die hin und wieder sich bemerklich machende Stagnation in Repertoir und Darstellern und die mannigfachen Rücksichten, welche auf Censur-Annahmen und Abweisen der Stücke, Dominiren des Ballets, der Oper, einer bestimmten Musik-Gattung u. s. w. einwirken. Allerdings dürften diese Nachtheile je nach den verschiedenen Lokal-Verhältnissen schwer in der Waage der Kritik wiegen, doch stehen sie in keinem Vergleich zu den Vortheilen, den H.-T. allseitig bringen und noch in erhöhtem Grade bringen würden, wenn man durch Ausschüsse der besseren Schausp. den Darstellern einen bestimmten und verantwortlichen Antheil an der Verwaltung der künstler. und technischen Interessen einer solchen Bühne gewähren wollte. (L. S.)

Hoguet (Michel François), geb. 1793 in Paris, kam 1804 in die Tanzschule des Théâtre de la république et des arts. Kaum hatte H. hier einige Jahre Unterricht genossen, als sein Vater starb und die Mutter sich durch Mangel gezwungen sah, ihren Sohn aus der kostbaren Tanzschule fortzunehmen, um sich selbst seinen Lebensunterhalt zu gewinnen. Zu jener Zeit blühte das kleine Theater des jeunes artistes. Hier engagirte sich H., tanzte und spielte abwechselnd, bis Napoleon 1807 die Bühne schließen ließ. Der Director derselben, Robillon, eröffnete nun ein Theater in Versailles, bei welchem H. ebenfalls engagirt wurde und mit

Beifall komische Rollen spielte. Da er indessen fühlte, daß trotz dieses Beifalls als Schausp. die Tanzkunst doch sein eigentlicher Beruf sei, Robillon aber kein Ballet hielt, so schloß er ohne Vorwissen desselben ein Engagement mit dem Director einer Truppe ab, die in Rheims, Sedan und Mainz spielen wollte, verließ heimlich Versailles und reiste nach Rheims. Kaum hatte er zweimal hier getanzt, als Robillon sich einen Verhaftsbefehl für seinen entlaufenen Komiker auswirkte und H. mit Gensdarmen in Gesellschaft von Deserteuren und Refractaires nach Versailles zurücktransportiren ließ; der Flüchtling mußte nun seinen Contract aushalten, er ging dann nach Mainz wo er 1811 als erster Tänzer auftrat. Bald machte die Truppe Bankerott und H. ging nach Paris zurück, trat wieder in die Tanzschule der großen Oper ein und studirte mit dem größten Eifer, um in der Académie impériale auftreten zu können; da er indessen zu lange mit Hoffnungen hingehalten wurde, nahm er einstweilen ein Engagement beim Theater de la porte St. Martin an, welches damals ein Ballet unterhielt, das mit dem der großen Oper rivalisirte. Hier hatte er gleich im Anfange eine Widerwärtigkeit zu bekämpfen, die in der Pariser Zeitung von 1811 viel besprochen wurde: Es sollte nämlich ein erster Tänzer als Colin in dem Ballet: la fille mal gardée auftreten, eine Streitigkeit zwischen diesem und dem Director hätte die Aenderung der Vorstellung herbeigeführt, wenn H. sich nicht erboten hätte, die Rolle rasch zu übernehmen. Bei seinem Erscheinen empfingen die Freunde jenes Tänzers ihn mit Zischen und Pfeifen, warfen mit Aepfeln und Aepfelsinen nach ihm und versuchten auf alle Art ihn einzuschüchtern. H. bot diesen ungerechten Angriffen aber kühn die Stirn und spielte seine Rolle zur Zufriedenheit des Publikums bis zu Ende. Als bald darauf auch dieses Theater Bankerott machte, beschloß H. alle seine Kraft anzuwenden, um in der großen Oper auftreten zu können und studirte nun mit der größten Anstrengung bei dem berühmten Tanzlehrer Coulon, dessen Unterricht so viele ausgezeichnete Tänzer gebildet. 1813 traf ihn die damals mit der unnachsichtlichsten Strenge gehandhabte Conscription und er sollte als Soldat zur Armee nach Deutschland, die große Oper war indessen schon aufmerksam auf sein ausgezeichnetes Talent geworden und verwendete sich für ihn, so daß er einen Aufschub bis zum nächsten Jahre erlangte. 1814 rückten die Alliirten in Paris ein und H. war befreit. — Da sich sein Debut in der großen Oper immer verzögerte, so zwang ihn die Noth, ein kurzes Engagement bei dem Theater de la Gaité anzunehmen, wo ihn der preuß. Gesandte Graf van der Goltz tanzen sah und ihm ein Engagement in Berlin anbot. Dies nahm er

an und trat 1817 zuerst in Berlin als Zephyr in dem Ballet Zephyr und Flora auf. Er gefiel außerordentlich und war seit dieser Zeit der Liebling des Publikums, das sich noch jetzt seiner Leistungen, besonders in den großen Spontinischen Opern Vestalin, Cortez, Olympia, Nurmahal, Alcidor mit Vergnügen erinnert. 1821 verheirathete er sich mit Emilie Vestris, erste Tänzerin der berliner Bühne, welche der König in Paris hatte ausbilden lassen. Bald darauf setzte er das berühmte Ballet Aline in Scene, das eigentlich als der Anfangspunkt jener glänzenden Reihe großartiger Balletdarstellungen in Berlin betrachtet werden kann, welche bis auf die neueste Zeit mit den pariser Balleten wetteifern konnten. 1828 tanzte H. in Hamburg und Dobberan mit außerordentlichem Beifall, zog sich 1830 ganz vom Theater zurück und begann 1831 seine jetzige Laufbahn als Pantomimist und Balletmeister mit einem Ballet Arlequin in Berlin, das nach dem Zuschnitt der engl. Weihnachtspantomimen (s. Christmass-Pantomime) sich in durchaus komischer Sphäre bewegte; von dieser Zeit an componirte er nacheinander die Ballete: Der Geburtstag, Vestrissinos, der Polterabend, der Schweizer-Soldat, (seine ausgezeichnetste Schöpfung), der Soldat aus Liebe, der gestiefelte Kater, Robinson, die Feen und das Jubiläum, die sich sämmtlich bis auf die Feen und Vestrissinos auf dem Repertoir erhalten haben. H.s Talent ist besonders das Charakteristische und Nationelle, zwei Elemente, die erst in neuester Zeit ihre Wichtigkeit für das Ballet bekundet. Seine Darstellungen als Pantomimenmeister tragen den Stempel der Vollkommenheit, und in dieser Richtung lebt ihm jetzt kein Nebenbuhler. In allen Rollen ist sein Spiel von ergreifender Wahrheit; wir erinnern nur an den Humel Fritz, den schweitzer Soldaten, den Baron Schniffelinsky, Blaubart, Freitag. 1837 ernannte ihn der König zum Balletmeister. (L. S.)

Hohenthal (Elise Gräfin von H.-Städteln, geb. Erhart) geb. zu Wien 1804, erhielt daselbst unter Salieri ihre musikal. Bildung und betrat 1824 die Bühne in Prag als Tancred mit glänzendem Erfolge; dann machte sie eine größere Kunstreise durch Deutschland, die ihr den vortheilhaftesten Ruf erwarb, und war dann beim Stadttheater in Leipzig angestellt, wo sie den auch als Kunstschriftsteller bekannten Grafen H. heirathete und seitdem die Bühne verließ. Elise Erhart verband mit einer trefflichen Bildung und einer anziehenden Persönlichkeit die schönsten Mittel zu ihrem Beruf; ihre Stimme war voll, stark und angenehm, und diese verbunden mit seltenem Darstellungstalent machten sie zu einer der bedeutendsten Sängerinnen Deutschlands. Ihre vorzüg-

lichsten Rollen waren Tancred, Sextus, Müllerin, Malcolm in der Donna del Lago, Isabella in der Italienerin u. s. w.

Holbein 1) (Franz von), geb. in Zippersdorf bei Wien, wurde schon im 17. Jahre bei der Lotto-Administration in Lemberg angestellt. Schon als Knabe beurkundete H. einen entschiedenen Hang zu Künsten, Sprachen und Wissenschaften, erregte durch die Vielseitigkeit seiner Bildung allgemeines Interesse und war überall in hohem Grade beliebt. Er verschwand plötzlich aus Lemberg, da die Einförmigkeit des Lottogeschäftes seinem höherstrebenden Geiste unerträglich geworden war. Um den Nachforschungen seiner Familie zu entgehen, nahm er den Namen Fontano an, galt für einen Italiener, und war auf einer Geniereise bald Musiker, bald Schausp., bald Literat, Maler oder Sprachmeister. Er betrat die Bühne 1798 unter Döbbelin, entsagte ihr wieder nach einigen Versuchen und wurde 1799 von Iffland als Gesanglehrer beim Hoftheater in Berlin angestellt. Doch trat er auch hier als Schausp. wieder auf, zog sich aber dann abermals zurück und reiste als Musiker. Als Sänger erregte er zu Großglogau in einem Concerte die Aufmerksamkeit der bekannten Gräfin Lichtenau, die hier zwar eine reichliche Pension bezog, die Stadt jedoch nicht verlassen durfte und halb wie eine Staatsgefangene behandelt wurde. Sie bot ihm die Stelle eines Sekretairs. Als solcher erkannte H.s Scharfsinn gar bald, wie übel die Gräfin bisher berathen war. Auf seinen Rath schlug sie den Weg der Bitte ein, worauf der König ihr Freiheit und Vermögen wieder schenkte. Sie begab sich nun mit H. nach Breslau, kaufte ein prächtiges Haus, und sicherte es mit den kostbaren Mobilien H., ihrem nunmehrigen Gemahl, als Eigenthum zu. Erst nachdem die Gräfin erklärt hatte, Fontanos Gattin werden zu wollen, entdeckte er ihr seinen wahren Namen und die öffentlich ausgesprochene Behauptung, daß er ihn der Gräfin verdanke, hat sich längst als irrig bewiesen. Diese große Unrichtigkeit beweist, wie oberflächlich so manche andere Nachricht sein möchte, welche über H.s Leben und Wirken verbreitet wurde. 5 Jahre war H. der Gatte dieser Frau, die ihn reich aber nicht glücklich machte; dann trennte er sich von ihr mit Aufopferung aller pekuniären Vortheile. — 1805 kam H. nach Wien zurück, wo sein Schauspiel Fridolin auf dem Hofburgtheater eine glänzende Aufnahme fand; er erhielt eine Anstellung als Dichter und Consulent im Maschinenwesen bei den vereinigten Theatern der Burg, des Kärnthnerthors und an der Wien, und betrat 1808 abermals die Bühne mit dem glücklichsten Erfolge. 1809 verließ er Wien und war 1811, 12 und 13 in Bamberg, Würzburg und Prag; dann war er Mitglied der Theater in Hannover und Karlsruhe. 1819

verließ er Hannover und ging nach Prag, wo ihm die Stände die Direction übertrugen. Er trat hier als Darsteller nicht auf, aber die Bühne hob sich mächtig unter seiner Leitung, er brachte Ordnung und Solidität in das Ganze und befestigte das Pensions-Institut durch bedeutende Opfer; allein nach 4 Jahren legte er die Direction nieder und begab sich nach Wien, wo die Administration des Hofoperntheaters ihm bereits zuerkannt war, als ein Ruf nach Hannover ihn bewog, dahin zurückzukehren. Dort führt er seit 1825 die Direction der Hofbühne, ist nun lebenslänglich angestellt und hat fast unumschränkte Vollmacht. Er hat sich dort 1827 mit der Folg. wieder verheirathet und lebt in den angenehmsten Geschäfts- und Familienverhältnissen. — Früher machte H. mehrere Kunstreisen in Gesellschaft der berühmten Renner. Sie starb in Prag und der Verlust dieser vieljährigen Lebensgefährtin hatte auf seinen Entschluß, Prag zu verlassen großen Einfluß. Es giebt nur wenig deutsche Bühnen, auf welchen H. nicht im Gastspiele als Sänger und Schausp. seinen Beruf bewährte, wenig deutsche Künstler die nicht unter seiner Leitung gespielt. Die dram. Werke H.s, unter denen wir nur das Käthchen von Heilbron, das Turnier zu Kronstein, den Doppelgänger, rc. nennen, wurden meist nach Erzählungen und dergl. bearbeitet; sie waren und sind zum Theil noch auf allen Repertoiren. Auch H. v. Kleist's Kätchen von Heilbron setzte er für die Bühne zurecht. H.s Einsicht in Theorie und Praktik, seine Unpartheilichkeit und seine Gabe, angehende Talente zu entdecken und zu schneller Ausbildung zu bringen, sind gleichmäßig anerkannt. H. hat sich in allen Verhältnissen seines vielbewegten Lebens als Mann von Ehre bewährt und bei allen seinen Unternehmungen den Ruf eines tüchtigen Geschäftsführers sich errungen. — 2) (Julie von geb. Göhring) geb. zu Hannover 1800, Tochter des Hofschausp.s Göhring, der sie für die Bühne erzog. Diese betrat sie 1818 zu Hannover, verband sich bald nachher mit dem Schausp. Arthur und machte dann eine Kunstreise, auf der sie in München, Karlsruhe, Mannheim, Frankfurt, Berlin, Hamburg, rc. mit großer Anerkennung ihres glänzenden Talentes für jugendliche muntere und tragische Liebhaberinnen spielte. Sie kehrte später nach Hannover zurück, wo sie 1827 den Vor. heirathete. Sie spielt jetzt gesetzte Liebhaberinnen, Anstandsdamen und Charakterrollen eben so vortrefflich; alle ihre Darstellungen tragen das Gepräge künstler. Einsicht und fleißigen Studiums; sie sind stets ein gediegenes Ganze. Eben so reich wie mit geistigen, ist sie auch mit körperlichen Vorzügen für ihren Beruf ausgestattet und findet beim Publikum den gerechtesten Beifall. (S. L.)

Holberg (Ludwig Freih. v.) geb. zu Bergen in

Norwegen 1684, studirte in Koppenhagen, bereiste dann fast ganz Europa und wurde 1729 Professor der Beredtsamkeit in Koppenhagen: später ging er nach Soröe, wo er 1754 starb. H. war als Schriftsteller mannigfach mit großem Erfolge thätig, der Bühne lieferte er 24 Lustspiele, die wahrhaft klassisch sind und in alle Sprachen übersetzt wurden. Oehlenschläger bearbeitete sie deutsch, Leipzig 1822. Eine neue dän. Ausgabe erschien von Rahbeck, Koppenhagen 1827, ebendaselbst erschien eine Gesammtausgabe seiner Schriften in 21 Bänden 1804 — 14. (Vergl. Dänisches Theater Band 2. Seite 264.) (T. M.)

Holdermann (Carl), geb. 1788 in Kassel, war Anfangs Maler, hierauf Soldat, widmete sich dann der Bühne und spielte eine Zeitlang bei reisenden Gesellschaften erste Helden rc. 1816 wurde er für untergeordnete Rollen in Weimar angestellt, machte sich jedoch bald sowohl als Schausp. wie auch besonders als Maler und Decorateur geltend; als solcher wurde er 1828 lebenslänglich engagirt. Das weimarer Theater hat viele treffliche Werke von seiner Hand. (T. M.)

Holländisches Theater. Wie in den meisten andern Ländern, so wurzelt auch in Holland die dram. Kunst in den Mysterien, die man Moralisatien nannte; man gab bei Kirchenfesten mimische Darstellungen der Leidensgeschichte, u. s. w. bei denen jedoch nicht gesprochen wurde. Der Dialog scheint erst mit dem weltlichen Elemente, welches sich zuerst in bombastischen Allegorien geltend machte, in diese Vorstellungen gekommen zu sein. Das erste weltliche Stück wurde 1453 vor Philipp dem Guten zu Dortrecht gegeben; ein 2. wurde 1468 zu Ryssel aufgeführt, als Karl von Burgund seinen Einzug hielt; es war das Urtheil des Paris, was zu seiner Ehre, jedoch ebenfalls ohne Dialog, dargestellt wurde. Merkwürdig ist, daß während in andern Ländern die Frauen lange Zeit von der Bühne entfernt blieben, hier 3 Frauen und zwar ganz nackend die 3 Göttinnen darstellten. — Bei der Vermählung Karls mit Margaretha von York wurde zu Dortrecht abermals ein allegor. Festspiel gegeben. — Die Regierungen begünstigten diese Spiele und besonders die Statthalterin Margaretha liebte sie, arrangirte selbst Festzüge mit Balleten und schrieb Text und Noten zu Festspielen mit Musik und dergl.; unter ihrer Regierung entstanden förmliche Theater in Brügge, Gent, Brüssel, u. a. Städten. — Eine festere Gestalt gewann das h. Th. durch die Rederyker (Rhetoriker), die im Anfange des 15. Jahrh.s entstanden und die Schauspiele bald volksthümlich machten. Es waren Vereine gebildeter Männer, die sich zu poetischen Wettkämpfen versammelten und besonders Gelegenheitsgedichte schrieben; sie glichen also den franz. Trou-

vères und den deutschen Meistersängern. Ihre Versammlungsorte hießen Kammern (Rederyk-Kamer) und es gab höhere und niedere Brüder in denselben; die ersteren, Faktoren genannt, leiteten die Wettkämpfe und Spiele, die von den letzten, Bindern, ausgeführt wurden. Die Schauspiele wurden in den Städten in den Kammern, auf dem Lande auf dazu erbauten Gerüsten aufgeführt, denn oft zogen ganze Vereine durch das Land von Kirmes zu Kirmes, zeigten ihre Künste und ließen sich nachher mit Jedem, der Lust hatte, in poetische Kämpfe ein. Bei diesen Darstellungen wurden die Frauenrollen stets von den Männern gegeben. Jede Stadt hatte ihre Kammern und zwar oft in großer Anzahl, wie Harlem, Gouda, Schiedam, Alkmar, Leyden, Rotterdam 2c. Schon 1539 erschien eine umfangreiche Sammlung von allegor. Stücken (Zinnespeelen, Voorspeelen en Naspeelen) der 19 Kammern von Gent; eine ähnliche Sammlung der 14 Kammern von Antwerpen erschien 1562; das Kleinod der Kunst (Konstonende Juweel), 14 Stücke der Kammern von Harlem enthaltend, erschien 1607 und der Parnaß von Vlaerdingen (Vlaerdings Rederyksberg) 1617 enthält 16 Stücke. — Die Rederyker haben große Verdienste um das h. Th., denn wie roh und unkünstler. ihre Stücke auch sein mochten, so erweckten sie doch den Geschmack für Poesie und machten sie volksthümlich, wie in keinem andern Lande der Welt; dadurch bahnten sie dem Bessern den Weg und sicherten ihm freundliche Aufnahme und Bestehen; auch haben sie vor und während der Revolution auf das Volk mächtig eingewirkt, indem sie die religiösen und staatlichen Gebrechen verspotteten, patriotische Gesinnungen weckten, den Haß gegen die kirchliche und weltliche Tyrannei der Spanier und die Liebe zur Freiheit entzündeten und nährten. Sie blühten bis ins 18. Jahrh., einzelne Vereine besonders in den Dörfern haben sich selbst bis um 1800 erhalten, wie in Voorschoren und Wassenaar bei Leyden. Ja, die poetischen Gesellschaften des 18. Jahrh.s waren nur eine veredelte Fortsetzung der Rederykers, und wirkten auf dieselbe Art. In Amsterdam bestanden deren über 30, von denen die beiden vorzüglichsten von 1680 — 1717 die eine 24, die andere 26 Stücke lieferte und man kann annehmen, daß die Gesellschaften zusammen bis 1718 über 200 Stücke producirten. — Aber nicht allein diese reichen Sammlungen allegor. u. a. Stücke lieferten die Rederyker, auch die alte holl. Komödie ging aus ihren Kammern hervor. Als deren Begründer betrachtet man Colin von Ryssele, dessen Spiegel der Liebe 1561 erschien. Ihm folgte Samuel A. Coster, (1580 — 1615) den man den Vater des Theaters zu Amsterdam nennt, weil er dort die poetischen Ge-

sellschaften wieder einführte; er war sehr fruchtbar, schrieb die Tragödien Iphigenia, Isabella, Ithys und Polyxena, die Possen Rykmann, Teerwis de Boer, Tyske van twee Personagien, u. m. a. Lustspiele. Regelmäßiger als diese beiden schrieb Peter Cornelius Hooft (1610 — 30) in Amsterdam; er hatte sich eine classische Bildung in schon gereiftem Alter erworben und lieferte 4 Tragödien und 3 Komödien, die reich an schwülstigen Ausdrücken und einem hochtrabenden Pathos sind. Jost van Vondel (1636 — 1660) ist der letzte und bedeutendste Dichter dieser Periode; er schrieb 16 geistliche und 14 weltliche Tragödien, die in 2 Quartbänden gesammelt wurden. Einige derselben sind noch heute auf der Bühne, wie sein Gysbrecht van Amstel, der 1838 in Amsterdam neu in die Scene gesetzt wurde; Palamedes, eine allegor. Apotheose des Prinzen Moritz und van Barneveldts, gilt als sein Meisterstück; auch hat er die 1. Tragikomödie: der Pascha geschrieben. Vondel ist ein Dichter voll großer Erfindungsgabe und ächter Begeisterung; seine Dramen enthalten zwar manche Fehler gegen die Form, sind aber sämmtlich reich an erhabenen Sentenzen und gewaltigem Schwunge der Sprache. Vondels Nebenbuhler war Jan Vos (1630—67), von Profession ein Glaser, der eine unbezähmbare Leidenschaft fürs Theater hatte. Er lieferte die dram. Arbeiten: Arar, Titus, Medea ꝛc. Das Blut fließt darin in Strömen und selten kommt einer seiner Helden unerwürgt bis zum 5. Akt; doch giebt ihm die leichte und glückliche Versifikation einen eigenthümlichen Reiz. Außer den genannten gab es noch ungefähr 40 dram. Dichter in dieser Periode, von denen Antonis von Strahlen, der den Märtyrertod für die Freiheit starb, Gerbrand Bredero von Amsterdam und Hendrik Laurenszoos Spiegels besonders zu nennen sind. Im Allgemeinen tragen die Stücke dieser Periode noch den Charakter der Rohheit und sind voll der gröbsten Effecte; man liebte die Hinrichtungen auf der Bühne, bei denen nicht selten das Theater mit Blut überschwemmt wurde; auch das Wunderbare und Mährchenhafte ist darin so herrschend. Bei der Darstellung wurden Pantomimen (Vertooning) und lebende Bilder angebracht, die in den Zwischenakten die Hauptbegebenheiten wiederholten. Die Komödien theilten sich in Lustspiele (Blyepelen) und Possen (Klugten), die letztern besonders hatten durch die darin angebrachten Liedchen Aehnlichkeit mit den heutigen Vaudevilles. — Von Schausp.n kann in der Geschichte des h. Th.s bisher nicht die Rede seyn, da die Gesellschaften ihre Stücke selbst ausführten. — Die Theater waren höchst einfach und prunklos; nur Amsterdam, welches schon 1638 ein schönes Theater baute, machte davon eine Ausnahme; erst am An-

fange des 17. Jahrh.s führte man den Vorhang und die dürftigsten Decorationen ein. — Bis hierher hatte das h. Th. nur nationale Stoffe geboten und sich überhaupt eine Selbstständigkeit bewahrt, wie bei wenig andern Völkern; nur wenige span. Stücke waren übersetzt worden, ohne besondern Anklang zu finden. Jetzt aber brachen sich Corneille, Racine u. a. franz. Dichter gewaltsam Bahn und verdrängten die Nationaldichter fast gänzlich von der Bühne. Doch war die holl. Bühne bis 1750 reicher an Originalstücken als die deutsche; van der Gon, Rotgans, Duyf, Lascailje, Bernagie, Marre, Huydekooper u. A. lieferten kernhafte gesunde Dramen; die Verzeichnisse Namrol der Nederlandsche Tooneelspeeldigteren, Amsterdam 1727, und Katalogus of Register der Nederlandschen Tooneelspeeldigteren, Amsterdam 1743, zählen über 1400 Originalstücke auf. Amsterdam pflegte und erhielt besonders die nationale Bühne und bis zum Ende des vor. Jahrh.s wurden dort nur holl. Stücke gegeben. Die Schausp. waren Handwerker, die von der Stadt für ihr Spiel bezahlt wurden, den Ueberschuß der Einnahmen verwandte man zur Unterhaltung der Waisenhäuser und Spitäler. — Auch in Holland eiferte die Geistlichkeit früher oft gegen das Theater, doch wurzelte dasselbe so fest im Volke, daß ihre Stimme fruchtlos verhallte. — Mit der franz. Revolution brach auch die ausländische Dichtkunst vollends in Holland ein und ist nicht wieder verdrängt worden. Die achtenswerthen Bestrebungen Bilderdyks, und seiner geistreichen Gattin, Katharina Wilhelmine, Warnsincks, Tollens, Loosjes, Da Costas, Jan Kinkers u. m. A. zur Erhebung der dram. Literatur sind zwar sehr anerkennungswerth, können aber den Strom nicht hemmen. Gegenwärtig beherrschen die franz., deutschen und engl. Dichter in allerdings meist gelungenen Uebersetzungen das Repertoir. Auch ist der Sinn für das Theater merklich verschwunden, denn nur in Amsterdam und im Haag sind stehende Theater; die bedeutendsten Städte: Rotterdam, Leyden, Delft, rc. haben meist schöne Schauspielhäuser, aber oft findet Jahrelang keine Vorstellung Statt. Dagegen ist Holland das Eldorado für Kunstreiter und Seiltänzer. — Die holl. Schausp. sind im Allgemeinen für die Tragödie wenig geeignet, obschon sie nach ihrer Meinung gerade darin zu Hause sind. Sie übertreiben in der Tragirung ärger als die Franzosen, ja ärger als die Spanier, die darin das Aeußerste leisten; sie arbeiten sich ab mit allen Gliedmaßen, ohne eine Wirkung zu erzielen, und die breite weiche Sprache klingt im Pathos fast immer komisch. Für das Niedrigkomische haben sie dagegen viel Talent, weshalb auch die Posse und eine Art Vaudeville sich noch immer einen nationalen Anstrich erhalten

hat, das Feinkomische gelingt ihnen ebenfalls nicht. Die wenigen Schausp. die als berühmt gelten, sind Frow Wattier-Ziesenir, die groß im Tragischen gewesen seyn soll, und jetzt pensionirt in Amsterdam lebt; Andreas Snock, den man etwas freigebig den holl. Talma nannte; Hoedt und Bingley, jetzt Directoren des Theaters im Haag, Stoopendaal und Frau und der Komiker Hammecher in Amsterdam. — Vergl. Beaumarchais, lettres sur la Hollande. Schookins, in Execit XXIX. Marchand, Diction. histor. artic. bibliothèques belgiques. Björnstähls Briefe. Band V. Riccoboni, reflectiones &c. Filip van Zesen, Beschreibung von Amsterdam, Flögel, Gesch. d. kom. Literatur. — Recherches sur les théâtres de toutes les nations. Paris 1790 — 1802. Maguin, les origines du théâtre moderne Paris 1838. Villemain, Cours de littérature française u. s. w. (R. B.)

Holly (Franz Andreas), geb. 1747 zu Luba bei Linz, studirte Theologie in Prag und sollte dann Franziskaner werden, verließ jedoch das Kloster, um ganz der Musik zu leben. Er wurde 1768 Musikdirector bei Brunian, 1769 bei Koch in Berlin und 1774 bei der Wäserschen Gesellschaft. Er starb 1783 in Breslau. Seine Opern: der Bassa von Tunis, die Jagd, das Gärtnermädchen, das Gespenst, der Zauberer, Gelegenheit macht Diebe und 10—12 andere machten bei seinen Lebzeiten viel Glück; sie sind einfach und wenig künstlerisch, aber heiter, frisch und lebendig. H. schrieb auch eine Menge Schauspielmusik und einiges für die Kirche. (3.)

Holtei, 1) (Karl von), geb. 1797 zu Breslau. Früh schon entwickelte sich in ihm der Drang nach dem Theater, 1819 debutirte er als Mortimer auf der breslauer Bühne. In Dresden erst verschwanden ihm die Illusionen; er entsagte seiner Neigung, als ausübender Künstler zu wirken, verheirathete sich mit der Folg., wurde Theatersecretär und Theaterdichter in Breslau, schrieb Prologe und Stücke, gab 2 Zeitschriften heraus, fand sich aber bald veranlaßt, seine Stellung in Breslau aufzugeben und ging nach Berlin, wo er seine, mit so außerordentlichem Erfolge gekrönten, Singspiele: die Wiener in Berlin und die Berliner in Wien schrieb. Dann arbeitete er für das königst. Theater eine ganze Reihe von Singspielen, welche darum um so mehr gefielen, weil sie den Kräften der Bühne genau angepaßt waren. Es befanden sich darunter auch viele ernste Liederspiele und Melodramen, da das königst. Theater keine ernsten Stücke ohne Musik geben durfte. Den meisten Beifall erhielten: der Kalkbrenner, der alte Feldherr, Erinnerung, und Lenore, die zum Theil noch jetzt gern gesehen werden. Viele Lieder darin sind bekanntlich Volkslieder.

geworden. Andere Liederspiele gingen spurlos vorüber. Sie sind entweder einzeln gedruckt, oder in den Jahrbüchern deutscher Bühnenspiele, oder in H.'s Beiträgen für das königst. Theater (2 Bde. Wiesbaden 1832) erschienen. H. hatte unterdeß seine zweite Gattin (s. 3) geheirathet, mit der er 1830 in Folge eines Doppelengagements nach Darmstadt ging. Nach der Auflösung des darmstädter Theaters begab sich H. wieder nach Berlin. Hier schrieb er das Trauerspiel in Berlin, das Zauberspiel die Droschke, welches wegen oder trotz seiner allegor. Apparate gänzlich durchfiel, den Text zu der von Gläser componirten Oper des Adlers Horst und das Schauspiel der dumme Peter, worin die letzte neue Rolle, welche Ludwig Devrient einstudirte. Seit 1833 betrat H. wieder die Bühne als darstellender Künstler an verschiedenen Orten; auch schrieb er die oft und gern gesehenen ernsten Dramen Lorbeerbaum und Bettelstab (Schleusingen 1840) und Shakspeare in der Heimath (ebend. 1840). 1837 folgte er einem Rufe nach Riga, wo er die Direction übernahm und dem Theater einen Schwung gab, wie es in Riga nie gehabt. Der Tod seiner 2. Frau war Ursache, daß er 1839 Riga verließ. Seitdem, seinem etwas rastlosen Charakter getreu, befindet er sich wieder auf einer Kunstwanderschaft, indem er in Berlin Vorlesungen classischer Lust- und Trauerspiele hielt und in Wien als darstellender Künstler, aber auch mit neuen Stücken auftrat. In der letzten Zeit machte er sich besonders durch seine Briefe aus Grafenort bekannt, worin er auch mit der ihm eigenen harmlosen Offenheit gewisse Mißbräuche und Schwächen, woran das deutsche Bühnenwesen leidet, scharf geißelte. H. ist ein Mann von vieler Erfahrung, großer gesellschaftlicher Bildung, tüchtiger Bühnenkenntniß und gemüthlicher Munterkeit, die aber ein tiefes Gefühl und, wenigstens in manchen seiner literarischen Produkte, einige zu weit getriebene Sentimentalität nicht ausschließt. Als Chansonnier und Liederspieldichter hat er entschiedenen Werth, weniger im ernsten als im gemüthlich harmlosen Genre. Sein Vorlesungstalent, das er zuerst zum Erwerb benutzte, hat er, wenigstens im Komischen, zu großer Virtuosität ausgebildet. Als Schausp. ist er durchaus kein Künstler, aber gefühlvoller Dilettant, der besonders durch den Vortrag seiner eigenen Lieder zu rühren weiß. — 2) (Louise geb. Rogée), geb. um 1800; betrat die Bühne 1817 in Breslau mit einem wahrhaft seltenen Erfolge. Nach ihrer Verheirathung mit dem Vor. erhielt sie ein Engagement beim Hoftheater in Berlin, wo ihre trefflichen Darstellungen gleichen Beifall wie in Breslau fanden. Hier riß sie der Tod in der blühendsten Jugend dahin. Für naive und sen-

timentale Rollen war L. H. eine ausgezeichnete Künstlerin und besonders als Käthchen von Heilbron unübertrefflich. Ihr Gatte feierte sie durch eine Gedichtsammlung: Blumen auf das Grab der Schauspielerin H. — 3) (Julie geb. Holzbecher), geb. zu Berlin 1809; ihr Vater war Sänger und Schausp. am Hoftheater und Julie wurde für die Bühne erzogen und besonders von Mad. Crelinger würdig vorbereitet. Sie betrat dieselbe 1823 mit großem Beifall. Um sich durch vielfache Beschäftigung zu üben, ging sie 1824 an das neu errichtete königst. Theater über, dessen Zierde sie wurde; in naiven Rollen wie in feinen Lustspielparthieen und im Drama spielte sie mit gleicher Anerkennung, besonders aber in den berliner Lokalstücken bezauberte sie durch Anmuth und liebenswürdige Keckheit. Nach ihrer 1830 erfolgten Verheirathung mit H. 1. ging sie mit ihrem Gatten nach Darmstadt, kehrte aber 1831 in ihr früherers Engagement zurück, wo ihr bis 1834 der frühere Beifall zu Theil wurde. Dann machte sie mit ihrem Gatten eine Kunstreise durch Deutschland, gastirte in Dresden, Wien, Breslau u. s. w. mit Auszeichnung und folgte 1837 ihrem Gatten nach Riga, wo sie bald der Liebling des Publikums und die Stütze der neuen Unternehmung war. Hier starb sie Anfangs 1839 in Folge einer zu frühen Entbindung. Ihr Tod versetzte die ganze Stadt in Trauer und nie wurde einem Künstler eine so zahlreiche und glänzende Begleitung zu Theil, wie ihr. Julie H. war für die Bühne geschaffen; eine volle, einnehmende, jugendliche Gestalt, ein freundliches Gesicht, ein sprechendes Auge, ein liebliches Organ einte sich bei ihr mit der reinsten Natürlichkeit, dem reichsten Talente, dem unermüdlichsten Fleiße und einem unverwüstlichen Frohsinne, der auf ihre ganze Umgebung wohlthätig einwirkte. Wo sie erschien, war sie auf der Bühne und wegen ihrer Liebenswürdigkeit und Anspruchslosigkeit in der Gesellschaft gleich beliebt und das liebevollste Andenken wird ihr bewahrt. (H. M. — R. B.)

Holzbauer (Ignatz), geb. zu Wien 1711, studirte die Rechte, wandte sich aber bald ganz der Musik zu, die er als Autodidakt kennen lernte. 1736 wurde er Musikdirector des Grafen Rottal in Mähren, der eine ital. Oper hielt und vollendete hier seine praktische Ausbildung. 1746 kam er in gleicher Eigenschaft ans Theater in Wien; hier componirte er eine Menge Operetten und Ballete, die er indessen nie zur Aufführung brachte. 1748 ging er nach Italien und wurde dann 1750 Kapellmeister in Stuttgart. 1753 kam sein Schäferspiel: Il figlio delle Selve in Schwetzingen zur Aufführung und brachte ihm eine Anstellung als Kapellmeister in Mannheim, wo er 3 Opern auf die Bühne brachte, die den größten Beifall fanden. — 1756 ging er wieder nach Italien und

componirte nun für die dortigen großen Theater eine Reihe von Opern, die seinen Namen den besten Tonsetzern anreihten. Um 1766 kehrte er nach Mannheim zurück, wo er bis 1782 noch 5 ital., eine deusche Oper: Günther v. Schwarzburg (die einzige, die er geschrieben) und das Melodrama: der Tod der Dido aufführen ließ. Er starb in Mannheim 1783. H.'s Arbeiten waren für seine Zeit höchst bedeutend und fanden den größten Beifall. Sein Styl ist wahrhaft dramatisch und eint die Vorzüge der bessern ital. Schule mit deutscher Gediegenheit; eine reiche Melodie und die reinste Harmonie ist allen seinen Werken eigen; seine sehr zahlreichen Kirchen- und Instrumental-Compositionen sind minder bedeutend. (3.)

Honor (Alleg.), eine von den Römern verehrte Personification der Ehre, des Ruhms. Sein Tempel stand in unmittelbarer Verbindung mit dem der Virtus. Seine Gattin ist Reverentia; Beider Tochter Majestas (s. d.). Als seine Attribute gelten Lorbeerkranz, Speer und Füllhorn. (F. Tr.)

Hopser auch **Hops-Anglaise** (Tanzk.) ein Gesellschaftstanz im ¾ Takte, der nach Art des Walzers, jedoch mit hüpfenden Schritten getanzt wird.

Horen (Myth.), die Töchter Jupiters und der Themis, Eunomia, Dike und Irene. Sie sind als die Vorsteherinnen der Jahreszeiten geehrt. Aber auch über Ordnung und Regelmäßigkeit des sittlichen Wirkens in der Menschenwelt wachen sie und gelten daher als Beschützerinnen der bürgerlichen Gesellschaft. Sie dienen der Juno und dem Apollo, vor Allen aber dem Herrscher der Welt, Jupiter, dessen Palast an den Thoren des Olymps sie hüten. Sie sind die fruchtreichen Göttinnen, die mit goldenen Zügeln fahren; Anmuth und Jugend ist über ihr Wesen verbreitet, und häufig erscheinen sie im Geleite der Gratien. Die bildende Kunst stellte sie mit kurzen bunten Kleidern, im Tanz begriffen, mit Palmenzweigen bekränzt, einen Fruchtkorb haltend und Blumen streuend dar. (F. Tr.)

Horn 1) (Franz), geb. 1781 zu Braunschweig, war Lehrer am grauen Kloster zu Berlin, dann Professor in Bremen und privatisirte seit 1809 in Berlin. Wir nennen ihn hier wegen seines Buches über Carlo Gozzis dram. Poesie, Züllichau 1808, und der Erläuterung von Shakespeares Schauspielen, 4 Bände, Berlin 1823—27. — 2) (Uffo), geb. zu Prag um 1815, verfaßte gemeinschaftlich mit Prof. Gerle in Prag das Preislustspiel die Vormundschaft und das Lustspiel: der Naturmensch; H. lebt gegenwärtig in Hamburg in mannigfacher journalistischer Thätigkeit. (K.)

Hosen (Gard.) s. Beinkleider.

Hosenband-Orden, gestiftet von Eduard von England 1350. Ordenszeichen: Ein Knieband von dunkelblauem Sammt, mit goldenem Rande und mit dem Motto: Honny soit qui mal y pense. Es wird unter dem linken Knie mit einer goldenen Schnalle befestigt. An einem dunkelblauen, weiß eingefaßten Bande, das von der linken Schulter nach der rechten Hüfte hängt, ist ein goldenes, mit Brillanten verziertes Medaillon, worauf der h. Georg zu Pferde, den Drachen erlegend. Um den Rand läuft eine emaillirte Einfassung in der Form des Kniebandes mit dem Motto. Auf der Umseite sind Verzierungen in einem mit Brillanten besetzten goldenen Zirkel. Auf der Brust tragen die Ritter einen in Silber gestickten 8strähligen Stern, mit dem rothen Georgkreuz in der Mitte, und mit dem Kniebande u. Motto umgeben. Die Festkleidung besteht in einem rothsammtnen mit Gold besetzten und mit weißem Atlas gefütterten Oberkleide, weißen Unterkleidern, und Schuhen mit blauen Schleifen, blauem, weißgefüttertem Sammetmantel mit goldenen Schnuren und Quasten, einem schwarzen Sammtbarett mit weißen Federn. Die goldene Halskette, an welcher auf der Brust der h. Georg hängt, besteht aus 26 Gliedern (die Zahl der Ritter andeutend) die aus blauemaillirten Kniebändern und einer Rose in der Mitte mit Liebesschleifen bestehen. Auf der linken Seite des Mantel ist ein Stern mit 8 silbernen Strahlen, in dessen Mitte das blaue Band mit dem Kreuze und Motto. (B. N.)

Hospitalia (alte Bühne). Die Thüren welche in den röm. Theatern auf die Bühne (Scene) führten. Gewöhnlich gab es deren 5, von denen 3 in der Hinterwand und 2 wenig sichtbare an den Seiten angebracht waren. Ueber ihren Gebrauch, s. Alte Bühne u. Decoration. (L. S.)

Hospitaliterinnen, s. Barmherzige Schwestern.

Hôtel de Bourbon (Thèâtre de l') ein Theater in Paris s. Franz. Theater, Band 3. pag. 308.

Hôtel de Bourgogne (Thèâtre de l') ein Theater in Paris s. Franz. Theater, Band 3. pag. 306.

Hôtel de Cluny (Thèâtre de l') Theater in Paris, s. Franz. Theater, Band 3. pag. 308.

Hôtel de Flandre (Thèâtre de l') ein Theater in Paris, s. Franz. Theater, Band 3. pag. 306.

Hottinger (Johann Jakob), geb. 1750 zu Zürich, seit 1798 Prof. daselbst, starb 1819. Schrieb die nicht unverdienstlichen schweizerisch patriotischen Schauspiele Arnold von Winkelried (Winterthur 1820) und Rüdiger Maneß. (M.)

Houwald (Christoph Ernst Freiherr v.) geb. 1778 zu Straupitz in der Oberlausitz, seit 1822 Landsyndicus

und, seitdem er sein Gut Seelendorf verkauft hat, in Neuhaus bei Lübben wohnhaft. Zur Zeit der durch Werner und Müllner in Schwung gekommenen Schicksalsdramen, machte H. mit seinen Stücken großes Glück. Eine gewisse Eleganz, Glätte des Verses und Geschick in den gewöhnlichen Bühneneffecten, verbunden mit jenen bei dem deutschen Publikum so sehr beliebten süßsauren Ingredienzen von Weinerlichkeit, predigermäßiger Salbung und thränenzerflossener Sentimentalität begründeten das Wohlgefallen an seinen Dramen. Das Bild, (Lpzg. 1822) und Fluch und Segen, (ebd. 1821) wurden bald auf den deutschen Bühnen zu Tode gehetzt. Weniger gefielen: Die Heimkehr, der Leuchtthurm, das Trauerspiel die Feinde (Lpzg 1825) und das gutherzige Gelegenheitsstück Fürst und Bürger (Leipzig 1823). Jetzt ist H. als Dramatiker ziemlich vergessen, desto anerkannter als Jugendschriftsteller. (H, M.)

Holzmiller (Eduard), geb. 1806 zu Lindau am Bodensee, erhielt seine musikal. Ausbildung in München und betrat die Bühne als erster Tenorist 1829 in Breslau mit dem besten Erfolge. Von Breslau kam H. an das königl. Theater in Berlin, wo er mehrere Jahre weilte und trat 1837 ein 10jähriges Engagement in Hannover an, in dem er sich noch befindet. Mehrere Gastspiele, zuletzt im Sommer 1840 in Bremen und Leipzig, haben ihm den vortheilhaftesten Künstlerruf in ganz Deutschland verschafft. Sein Tenor ist höchst wohlklingend und umfangreich, sein Vortrag gewandt, klar und gefühlvoll, und sein Darstellungstalent beachtenswerth. Im Vortrage von Liedern hat er eine wahre Meisterschaft errungen. Parthieen wie Georg Brown, Belmonte, Joseph, Raoul, Elvino, rc. sind seine vorzüglichsten Leistungen. (L. W.)

Hroswitha, s. Roswitha.

Huber 1) (Franz Xaver), geb. 1760 zu Mandersingen in Oesterreich, studirte in Wien, wo er auch später lebte. Er schrieb die Oper: Das unterbrochene Opferfest nebst einigen andern kom Opern. — 2) (Joseph Karl), geb. zu Wien 1726, debutirte 1746 und starb 1760. Das extemporirende Theater hatte ihm eine Menge kom. Stücke zu danken, in welchen er die lustige Person unter dem Namen: Leopoldl einführte, den er zugleich mit vielem Beifalle spielte. Als das wiener Publikum in der Folge aber das Trauerspiel zu schätzen anfing, übernahm er auch das Fach der jugendlichen Helden mit Glück. — 2) (Christiane Friederike, geb. Lorenz), Gattin des Vor., geb. zu Zittau 1721, debutirte 1741 zu Wien, und erlangte den Namen einer vorzügl. Schauspielerin besonders im Tragischen. Ihre Glanzrolle war Merope. Todesjahr unbekannt. —

3) (Sophie Henriette Wilhelmine), geb. zu Berlin 1773, Tochter des Directors H., von früher Jugend auf bei der Bühne, war im Fache der Liebhaberinnen des Lust- und Trauerspiels eine Zierde ihrer Zeit. Ihr Sprachorgan, was sie ganz in ihrer Gewalt hatte, war eines der wohlklingendsten. In ihrer vollsten Entwickelungsblüthe, starb sie, allgemein bedauert 1793 zu Merseburg. — 4) (Nannette), die Grazie der wiener Leopoldstadt. Wie sehr auch die nach ihr erschienene Therese Krones glänzte, in der Grazie mußte sie der H. nachstehen. Sie verletzte nie den Anstand, besaß einen feinen natürlichen Takt und alles, was eine ächte Künstlerin, auch in einer andern Sphäre auszeichnet. Sie war eine der schönsten Frauen, die jemals auf dem Theater erschienen sind. Die Stücke, worin die H. ihre Siege errang, sind jetzt fast alle von der Bühne verschwunden. Nie nahm sie ihre Zuflucht zu Uebertreibungen und Verzerrungen. Sie war in jeder Hinsicht eine seltene Künstlerin. (Vergl. Lewalds Theater-Revüe, 2. Jahrg. Seite 323 — 24.) (Z. F.)

Hubertus Orden. Gestiftet 1444 von Gerhard V., Herzog von Berg, 1709 erneuerte ihn Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz. Ordenszeichen: ein weißemaillirtes goldenes Kreuz mit 8 Spitzen und goldenen Kugeln, in den Winkeln desselben sind goldene Strahlen. Auf der Vorderseite des runden Mittelschildes ist auf grünem Grunde die Bekehrung des h. H. in Gold dargestellt. Auf der Rückseite ist der Reichsapfel mit der Umschrift: In memoriam recuperatae dignitatis vitae, 1708. Es wird an einem handbreiten, hochrothen Bande mit grüner Einfassung von der Linken zur Rechten getragen. Auf der linken Seite dazu ein silberner Stern, worauf ein goldenes Kreuz liegt; im hochrothen Mittelschilde desselben stehen die Worte: In Trau vast (in der Treue fest) derselbe Stern ist auch auf dem span. Mantel. Die Festkleidung ist span., schwarz mit ponceauroth besetzt. Die Federn gleichfalls ponceauroth. Die Kette, an der das Ordenskreuz hängt besteht aus 42 Gliedern, wovon eins um das andere den verschlungenen Namenszug Karl Theodors darstellt. (B. N.)

Hügel. Eine Erhöhung des Bodens, ein ganz unbedeutender, sanftansteigender Berg; auf der Bühne wird der H. ebenso wie der Berg (s. d.) hervorgebracht.

Hugo (Victor Maria), als Verf der Romane Notre-Dame de Paris, Bug-Jargal u. s. w. als lyrischer und dram. Dichter eine europäische Berühmtheit. Er ist 1802 zu Besançon geb., Sohn des Generals H., welcher von 1807 — 1809 Gouverneur der Provinz Avellino war, wo er mit den Räubern, besonders der Bande des Fra Diavolo Krieg führte.

Als Student der Rechte erlebte H. das Glück, daß die Académie des jeux floreaux zu Toulouse mehrere seiner Oden krönte. Im Conservateur bekämpfte er sodann den Classicismus, war damals aber Royalist. Ludwig XVIII. gab ihm (1822) eine Pension, Karl der X. das Kreuz der Ehrenlegion. Später wandte er sich von dem Ultraroyalismus ab, so daß er 1827 durch seine Ode à la colonne auch die Liberalen für sich gewann; seit 1830 hat er sogar, gereizt durch das Verbot seines Drama Le roi s'amuse, manche kleine Kämpfe mit der Regierung gehabt. H. ist ein glänzendes Talent, das größte der sogenannten romant. Schule in Frankreich, mehr Lyriker als Dramatiker und Epiker, Meister der Sprache und des Verses. Seine freilich oft bizarre und geschmacklose Größe spricht sich am entschiedensten in seinem Romane Notre-Dame aus Seine Dramen haben viele glänzende Einzelnheiten und frappante Schlaglichter, wimmeln aber von Fehlern in der Structur, von Versündigungen gegen den guten Geschmack, von Verletzungen des ästhetischen und moralischen Schönheitsgefühles Das wahrhaft Tragische fehlt fast überall; das Psychologische ist selten erfaßt; seine Personen bewegen sich wie hohle Maschinen, welche durch eine äußere Kraft von links nach rechts und von rechts nach links gestoßen werden und dabei einen gewaltigen Lärm machen. Alles ist auf die Spitze gestellt, aber was man anerkennen muß, mit großem Geschick bis zum Ende auf dieser Spitze erhalten. Neugier erwecken wohl seine Dramen, aber kein eigentlich dram. Interesse, weder Furcht noch Mitleid, höchstens Schrecken, und dies rührt von dem bis heute unter den dram. Dichtern und Kritikern Frankreichs herrschenden Mißverständnisse her, indem sie, was Aristoteles unter Furcht versteht, mit Schrecken übersetzen. Kennten sie, was viele vorgeben, die deutsche Literatur genau, so würden sie durch Lessing über diesen Irrthum längst schon aufgeklärt sein. H. hat durch seine Dramen im Geschmack der Pariser große Verwüstungen angerichtet, indem er durch eine gewisse leidenschaftliche Phraseologie und prickelnde Momente sie bestach, aber sie daran gewöhnte, die moralische Häßlichkeit und Abscheulichkeit in ihrer nacktesten und widerlichsten Form auf der Bühne sich breit machen zu sehen. (S. Häßlich). Nach dieser Seite hin ist Niemand weiter gegangen als H. Naiv und Lächerlich zugleich ist H.s Manier, seinen Dramen eine Vorrede gleichsam als Rechtfertigung seiner Ungeschmacktheiten voranzuschicken, worin er aus dem Drama selbst die Principien ableitet, nach denen der dram. Dichter zu verfahren habe, und wonach er wirklich verfahren. Seine Dramen sind: **Cromwell** (Paris 1827), **Hernani** (Paris 1829), **Marion Delorme** (Paris 1829), **Le roi s'amuse** (Paris

1832), diese sämmtlich in Versen, Lucrèce Borgia, (Paris 1833), Marie Tudor (Paris 1833), Angelo, tyran de Padone, (1835), diese sämmtlich in Prosa, Ruy Blas, in Versen. Sie alle sind in das Deutsche übersetzt und, bei unserer unrühmlichen Leidenschaft für Fremdes, auch vielfach auf deutschen Bühnen, jedoch meist ohne Erfolg, aufgeführt worden. (H.M.)

Huissiers. Untergeordnete Gerichtsbeamte in Frankreich und am Rhein, wo die franz. Gesetzgebung noch besteht. Sie tragen einen schwarzen Talar und halten ein weißes Stäbchen in der Hand.

Hummel (Joh. Nepomuk), geb. zu Preßburg 1778, erhielt erst von seinem Vater, der Regiments-Musik-Meister war, dann von Mozart, Salieri und Albrechtsberger Unterricht und wurde sehr jung als Clavierspieler so tüchtig und berühmt, daß er schon 1790—95 Europa als Virtuos durchreiste; 1798 wurde er Musikdirector beim Fürsten Esterhazy, 1816 Kapellmeister in Stuttgart und 1820 in Weimar, wo er 1837 starb. H. war als Clavier-Virtuose und als Componist für sein Instrument einer der Ersten in Europa. Für die Bühne schrieb er die Opern: le vicende d'Amore, Mathilde von Guise, das Haus ist zu verkaufen, die Eselshaut, die Rückfahrt des Kaisers; die Pantomimen: der Zauberring und der Zauberkampf; und die Ballete: Helene und Paris, das Gemälde, Sappho von Mitylene etc. In diesen Compositionen ist die Schule Mozarts unverkennbar; sie sind tief, melodisch, voll der reichsten Empfindung und mit der größten Meisterhaft gearbeitet; aber es fehlt ihnen durchaus das Populaire, Leichtfaßliche und die Menge Hinreißende, weshalb sie auf der Bühne niemals dauerndes Glück machten. H. war ein höchst einfacher, liebenswürdiger Mensch, überaus bescheiden, ja fast schüchtern und ohne allen Unternehmungsgeist; deshalb zog er volle 20 Jahre, während denen er nie öffentlich spielte, von seiner Virtuosität gar keinen Vortheil; erst nach seiner Verheirathung mit der Sängerin Röckel trat er wieder ins Kunstleben ein. Er war Ritter der Ehrenlegion und des weimarschen Falkenordens. (3.)

Humor (Aesth.) Das Komische, wenn es mit dem Rührenden und Gemüthlichen eine Verbindung eingeht, nennen wir H. Er ist complicirt und weitherzig genug, um selbst die tragischen Seiten des Lebens erfassen und darstellen zu können, und geht, wie ein Aesthetiker richtig bemerkt, aus jener eigenthümlichen Stimmung des Gemüthes hervor, worin dieses, das Leben mit dem Ideale vergleichend und von den Widersprüchen des erstern bald mehr oder minder tief verwundet, bald zu spöttischer und selbst sarkastischer Laune gereizt, seine richtenden Empfindungen darüber in einer ori-

ginellen Mischung des Komischen mit dem Sentimentalen ergießt. Der Satyrist greift immer nur einzelne Thorheiten und Lächerlichkeiten an und auf; der Komiker steht mit dem gemeinen Leben auf gleichem Niveau; nur der Humorist umfaßt das Ganze und steht auf einem erhabnen Standpunkte über dem Leben und der gemeinen Welt, weshalb er das Recht hat, Vieles, was Andern lächerlich erscheint, tragisch und ernst, und umgekehrt, was Andern ernst erscheint, komisch aufzufassen. Der Humor kann sich bis in die erhabensten Regionen der Poesie aufschwingen, was weder der Satyre, noch der bloßen komischen Laune möglich ist. Witz, Ironie, Persiflage, Satyre, Empfindung, Phantasie, Ernst und Scherz sind ihm nicht Zweck, sondern nur Mittel zum Zweck. Ohne Liebe, Ernst, Gemüth und Poesie kann ein Humorist gar nicht gedacht werden. Der H. zankt auch wohl mit der Welt, aber nicht weil er sie haßt, sondern weil er sie liebt. Er verfährt gern sprungweise und wechselt zwischen den scheinbar widersprechendsten Empfindungen, so daß er in dieser seltsamen Mischung von den Alltagsmenschen schwer begriffen und verstanden wird. Er schilt die Menschheit, wie der Narr den alten wahnsinnigen Lear, und schlägt um ihre Blößen den Mantel seiner Liebe und begleitet sie auf dem Pfade ihrer Thorheiten in die Verbannung und sagt die kurzweiligsten Dinge mit dem wehmüthigsten und die wehmüthigsten mit dem kurzweiligsten Gesichte. Am eigenthümlichsten und nationellsten hat sich der H. unter den Engländern ausgebildet; die Deutschen haben viel Anlage für den Humor, aber, wenn wir Jean Paul ausnehmen, bisher besser über den H. geschrieben, als wirklich Vortreffliches auf dem Gebiete des Humoristischen geleistet. Die Deutschen sind im allgemeinen zu doctrinär, um rein humoristisch zu sein. Hippel, Lichtenberg, Tieck, Hoffmann, Heine, Saphir, Börne u. s. w. haben fast immer nur eine Seite des H. ausgebildet. Unter den Dramendichtern steht an umfassender Großartigkeit und Vielseitigkeit des H. Shakspeare oben an; unter den deutschen Dramatikern dagegen gibt es kaum einen, den wir mit dem Ehrentitel eines H.isten bezeichnen können. Spuren ächt humoristischer Weltanschauung finden sich zwar genug bei Goethe im Götz von Berlichingen, im Egmont, im Faust, in vielen seiner kleinen satyrischen Stücke, sie sind aber aus ganz andern Mischungen hervorgegangen, als die h.istische Grundstimmung verlangt. Goethe stand in zu objectiver Ruhe über dem H., um als H.ist im Ganzen gelten zu können oder zu wollen. Für die h.istischen Fähigkeiten der Spanier beweisen Cervantes und der Gracioso in den spanischen Dramen, wenn schon ihr H. von dem tiefern der germanischen Völker in nationeller Weise abweicht. Bei den Franzosen

hindert der Witz, bei den Italienern übersprudelnde Lustigkeit die Entwickelung dessen, was wir H. nennen. Dieser in seiner höchsten Bedeutung ist Eigenthum der Germanen. Den Römern und Griechen war er ein unentdecktes Land. Früher übersetzte man, und Lessing zuerst, das englische Humour mit Laune, aber Lessing selbst war auch der erste, welcher einsah und gestand, daß diese Uebersetzung sehr ungenau, wenn nicht falsch sei und daß Laune höchstens zu H. werden könne, nie aber H. von Hause aus sei. Vergl. darüber Nr. 93 seiner hamburgischen Dramaturgie. (H. M.)

Humpe (Requis.) ein großes stangenartiges Trinkgeschirr, das besonders in den Ritterstücken eine große Rolle spielt.

Hund des Aubri, s. Aubri.

Hunnius (Friedrich Wilhelm Herrman), geb. zu Kapellendorf bei Weimar 1762, studirte die Rechte und wurde Justizamts-Actuar; aus Liebe zum Theater verließ er seine Stelle, begab sich zu einer reisenden Gesellschaft, wo er 1785 debutirte; 1786 ging er zur Bellomo'schen Gesellschaft nach Weimar, 89 zur Wäserschen nach Breslau, 91 zurück nach Weimar, 93 übernahm er das deutsche Theater in Amsterdam, ging 94 mit einem Theil des Personals nach Düsseldorf, 95 und 96 nach Wetzlar und Mainz, 97 spielte er wieder als Schausp. in Weimar, 1806 begab er sich nach Moskau, dann nach Petersburg, Preßburg, durchzog Deutschland theils als Schausp. theils als Director, bis er 1817 einen festen Ruhesitz in Weimar fand, wo er 4 Jahre Regisseur war, und bis 1835 als Mitglied wirkte. H. hat seine Kenntniß in der Leitung des Bühnenwesens, über ein Vierteljahrh. erprobt und bewiesen; als Schausp. war er in vielen Rollenfächern, sowohl in der Oper als trefflicher Bassist, wie im Schausp. zu Hause. Komische Alte in den Opern, polternde Väter und Intriguants im Schauspiele, besonders aber Juden, waren das Fach, das ihm am meisten zusagte. Zu seinen besten Rollen, in denen er sogar seines Gleichen suchen dürfte, kann man rechnen: Papageno, den alten Ungar im rothen Käppchen, Borthal im Pumpernickel, Hasenkopf im Sonntagskinde, Kanzleidirector Löwe im Epigramm, vor allen ausgezeichnet aber war er als Jude Baruch in Dienstpflicht. Im Memoriren hatte er den Vorzug vor fast allen seinen Collegen. (Z. F.)

Hunold (Christian Fried.), geb. 1680 zu Wandersleben in Thüringen, ein unter dem Namen Menantes bekannter Dichter, im satyrischen und komischen Fache. Dem Vielschreiber Aug. Bohse ahmte H. mit Glück nach, und schrieb zunächst galante Romane. Sein unstätes Leben führte ihn auch 1700 nach Hamburg, wo die deutsche Oper blühte.

Er verband sich mit Postel, der für dieselbe als Dichter sehr thätig war, und mehrere seiner Opern und Singspiele, wie: Salome, Nebukadnezar u. a. (gedruckt zu Hamburg 1704 in 4.) fanden bei ihrer Aufführung daselbst großen Beifall. Eine literarische Fehde mit dem Epigrammatisten Wernike und ein satyrischer Roman, der auf angesehene Hamburger sich bezog, trieben ihn aus der Stadt. 1714 habilitirte er sich in Halle als Docent der Rechte, wo er auch bis an seinen Tod (1721) blieb. Als dram. Dichter ist er nur in seiner Beziehung zur Oper bemerkenswerth; auch ist die Vorrede zu seinen theatral. Gedichten (1706 Wien 2. Ausg. 1715) eine der vorzüglichsten Quellen für diesen Abschnitt der dram. Literaturgeschichte. 1731 schrieb Wedel anonym: Geheime Nachrichten und Briefe über Hrn. Menantes Leben und Schriften, gedruckt zu Cöln. (Dr. Sr.)

Husaren. Eine Gattung leichter Reiterei, die fast in allen Armeen vorhanden ist. Die H. tragen eine kurze Jacke mit Pelz (weshalb auch oft Pelz genannt) und Schnüren besetzt, darunter den Dollmann (s. d.), theils enge Beinkleider mit Schnüren und Borden und Stiefeln mit Quasten, theils gewöhnliche Pantalons und Stiefel. Sonst trugen sie hohe spitze Mützen mit Pelz, von denen ein Flügel zum Schutze des Kopfes und Nackens herabgeschlagen werden konnte; seit 1807 tragen sie meist Czackos. Neben dem Säbel hängt eine lederne Tasche mit Borden und dem Namenszuge des Fürsten. Außer dem krummen Säbel sind die H. mit Pistolen und Karabiner bewaffnet. (B.)

Hut (Gard.). Eine Kopfbedeckung für beide Geschlechter, bei den Männern jetzt meist von Filz, rund, mit einem abstehenden Rande und mehr oder minder hoch und spitzig, bei den Frauen im Sommer von Stroh, im Winter von Sammt, Seide, Zeug, Filz u. s. w. und nach der wechselnden Mode unendlich verschieden in der Form. Der H. ist eines der ältesten Kleidungsstücke; schon die Meder trugen einen spitzigen H., die Aethiopier dagegen einen platten mit breitem abstehendem Rande. Auch die Griechen trugen Hüte, besonders auf Reisen, von dickem grobem Tuch, eben so mit breitem Rande in den Theatern zur Abwehr der Sonnenstrahlen; der Petasos der Epheben war dem modernen H. ähnlich. Die Römer trugen den H. (pileus, petasus) bei Feierlichkeiten, Schauspielen und Festen; der pannonische H. aber, von rauhem Leder wurde bei den Kriegern eingeführt. Auch galt der H. als Zeichen der Freiheit und die Sklaven erhielten ihn bei der Freilassung. Die Kopfbedeckungen des Mittelalters waren entweder von Eisen, oder von leichtern Zeugen und hatten mehr Barret- und Mützen-Form; aber im 14., 15. und 16. Jahrh. kommen wieder H.-Macher

(Filzkappenmacher) vor; im 16. Jahrh. findet man auch Biberhüte, die als sehr seltene Luxusgegenstände zu kostbaren Geschenken benutzt werden. Zur Zeit Heinrichs IV. war der H. in Frankreich allgemein und zwar flach mit sehr breitem Rande, der an einer Seite aufgeschlagen wurde; in Deutschland, Holland und der Schweiz trug man den spitzigen H., der aus Spanien gekommen war, jedoch ebenfalls mit breitem Rande. Unter Ludwig XIV. wurde dieser Rand von 3 Seiten aufgeschlagen und so entstanden die 3eckigen Hüte, die bis zu den riesigen Incroyables ausarteten und lange Zeit in ganz Europa Mode waren. Nur die Schiffer schlugen blos 2 Seiten auf, um sich vor der Sonne zu schützen, woraus die besondere Gattung des Schifferh.s entstand. Da aber der riesige Haarbau (s. Haar) es nicht gestattete, den H. auf dem Kopfe zu tragen, so entstand der chapeau bas (s. d.). Nur die Krieger trugen den H. wirklich und verzierten ihn, wie es auch schon früher geschehen war, mit Kokarden, Agraffen, Tressen, Federn u. s. w. Die franz. Revolution wälzte auch die H.=Form um und die runden Hüte brachen sich allmählig in ganz Europa Bahn; nur die Offiziere in einigen Heeren tragen noch eine Art 3eckiger Hüte; auch hat die Convenienz noch hin und wieder den 3eckigen H. als Ceremoniekleidung beibehalten, der jedoch nur unter dem Arme getragen wird und so eingerichtet ist, daß er ganz flach zusammengelegt werden kann (Klappenh., Patenth. Claque). Außer der erwähnten symbolischen Bedeutung des H.s sind noch die geweihten, violet seidenen, mit Hermelin gefütterten und mit einer goldenen Schnur und Steinen gezierten Hüte zu erwähnen, die der Papst sonst in der Christnacht weihte, um sie an Große zu verschenken, die sich um den Glauben verdient gemacht hatten. Ehedem mußten auch die Banquerottirer in Frankreich einen grünen, in Deutschland einen gelben H. während ihrer Ausstellung am Pranger und dann das ganze Leben lang tragen. Ueber das Abnehmen des H.s s. Bedeckung des Hauptes. Vergl. auch Cardinalsh., Doctorh., Fürstenh., Grafenh. ꝛc. (R. B.)

Hutt (Johann), geb. 1773, starb als Canzlist bei der Polizeidirection in Wien 1809. Schrieb mehrere sehr ansprechende Lustspiele, unter denen Das war ich überall Beifall gefunden und verdient hat. Seine Arbeiten erschienen gesammelt unter dem Titel Lustspiele (2 Bde., Wien 1805—12; 2. Aufl. 1823). (M.)

Hyaden (Myth.), 7 Töchter des Atlas, vom Jupiter, um sie der Verzweiflung über den Tod ihres Bruders Hyas oder dem Zorne der Juno zu entreißen, zu ihren Schwestern, den Plejaden, unter die Sterne, am Kopfe des Stiers, versetzt, wo ihr Aufgang den Regen ankündet. (F. Tr.)

Hydra (Myth.), des Typhon und der Echidna Tochter, ein Schlangenungeheuer mit zahlreichen Köpfen, aus denen ein giftiger, tödlicher Hauch strömt. Sie haust im Lernäischen Sumpfe; ihre Erlegung gehört zu den 12 Thaten des Hercules. Ihr Name dient noch jetzt zur Bezeichnung des Verderbenbringenden. (F. Tr.)

Hygea (Myth.), die Göttin der Gesundheit, Tochter des Aesculapius, die schönäugige Beisitzerin Apollos. Ihre Statue fand sich gewöhnlich im Tempel ihres Vaters. Ihre Attribute sind eine Schale und eine Schlange, die entweder aus der Schale Futter nimmt, oder sich um ihren Leib oder ihren Arm, oder um einen Altar oder Baum windet, oder in ihrem Schooße ruht. Sie erscheint häufig in Begleitung Aesculaps. (F. Tr.)

Hymen, Hymenäus (Myth.), der Gott der Ehe, ein Sohn Apollos und der Calliope. Eine verbreitete Erzählung nennt ihn einen athenischen Jüngling armen Standes, welcher ein reiches Mädchen liebte. Einst mischte er sich, am Feste der Ceres, verkleidet unter die athenischen Mädchen, ward mit diesen von Seeräubern entführt, befreite seine Begleiterinnen, indem er die Räuber erlegte und erhielt zum Preis die Hand der Geliebten, die ihm die glücklichste Ehe seiner Zeit bereitete. Sein Name ward bei allen Hochzeitgesängen, die nach ihm Hymenäen hießen, gefeiert; wobei freilich zu zweifeln ist, ob nicht der Name dieser Gesänge zur Erdichtung seiner Person Anlaß gegeben habe. H. ist ein mit Majoran bekränzter Jüngling, die Fackel in der einen, den Schleier in der andern Hand haltend, mit safrangelber Fußbekleidung oder auch ganz gelb gekleidet. (F. Tr.)

Hyperbel (Rhet.). Redefigur mit dem Charakter der Uebertreibung, wo von einem Gegenstande entweder mehr oder weniger ausgesagt wird, als ihm zukommt. Die H. darf nur mit großer Vorsicht und Sparsamkeit angewendet werden, weil sie leicht zur Carricatur ausarten und den Gegenstand, statt interessant, lächerlich machen kann. Die religiöse Dichtung der Inder, die orientalische Poesie im Allgemeinen, die talmudistische Sprach- und Anschauungsweise lieben, sich in den ungeheuerlichsten H.n zu ergehen. Auch in der span. dram. Poesie findet man deren viele, hier und da auch bei Shakspeare. Wenn Letzterer aber den Laertes im Hamlet in den ausschweifendsten H.n sprechen läßt, so verkenne man nicht, daß dies vom Dichter mit vollem Bewußtsein geschehen ist, indem er den bombastischen inhaltlosen Schmerz des hohlherzigen Laertes dem einfachen und wahren des Hamlet gegenüberstellt. Für komische Effekte ist die H. oft sehr brauchbar und besonders von Shakspeare mit großem Glück, wenn auch nicht immer auf gleiche Weise mit feinem Geschmack,

angewendet worden. Lustigkeit und Spottlust übertreiben überhaupt gern. Die ganze Figur des Fallstaff ist eigentlich nichts als eine H. Es ist eine H. wenn Heinrich den Fallstaff einen Fleischberg nennt, eine H. wenn Fallstaff jenen eine Aalhaut, eine getrocknete Rinderzunge u. s. w. nennt. Unsere Schausp. haben freilich aus Fallstaff einen Fleischberg gemacht, wollte man aber Shakspeare hier wörtlich nehmen, wie sollte man es anfangen, um Prinz Heinrich im Gegensatze als eine Aalhaut darzustellen? — Lobgedichte und Lobreden auf gekrönte Häupter, Feldherrn, Gelehrte, Geistliche u. s. w. wimmelten besonders in früherer Zeit von H.n, welche die Besungenen und den Besinger zugleich unbewußt lächerlich machten. Die lohenstein-hoffmannswaldausche Poesie strotzte von H.n. Auch in jüngster Zeit hat sich in die deutsche Lyrik und Dramatik ein zu gesuchtes Spiel mit Gleichnissen, Bildern und H.n eingeschlichen, welche entweder zu weit über den verglichenen oder damit ausgeputzten Gegenstand hinausragen oder unverhältnißmäßig kleiner sind als er. (M.)

Hyperion (Myth.), einer der Titanen, die älteste Personification des himmlischen Lichtes, Vater des Helios, der Selene und der Eos. (F. Tr.)

Hypermnestra (Myth.), s. Danaus.

Hyposcenium (Theaterwes.), s. Alte Bühne.

I.

I. Der 9. Buchstabe im Alphabet; seine Aussprache s. Aussprache der Buchstaben.

Icarus (Myth.), s. Dädalus.

Ideal (Aesth., von ἰδέα, Bild), Ur-, Musterbild, Vorstellung eines mit einer Vernunftidee übereinstimmenden Gegenstandes höchster Vollkommenheit, der wenigstens in dieser Weise in der Wirklichkeit nicht vorhanden, sondern von der Vernunft erzeugt, von der Phantasie in's Leben gerufen ist und bei dieser Operation alle zu individuellen Merkmale, welche ihn der gemeinen Wirklichkeit als angehörig bezeichnen könnten, verloren hat. I.e zu schaffen ist die höchste Aufgabe der Kunst. An jeden Künstler darf und muß die Forderung gestellt werden, daß ihm ein Urbild, ein Ur-I. vorschwebe, wenn schon er es nicht erreichen und nur ein Abbild seines Ur-I.s hervorbringen sollte. Berühmt ist

die Stelle bei Cicero, die auch das eben Gesagte trefflich zu erläutern dient: „Als Phidias die Statue der Minerva oder des Jupiter verfertigte, schränkte er sich nicht blos auf die Betrachtung eines Modells ein, um es nachzuahmen wie es ist, sondern in seinem Innern wohnte ein anderes Urbild höherer Natur (species pulchritudinis eximia quaedam) dessen Schönheit seine Blicke fesselte und seine Erfindung und Ausführung leitete." Ein neuerer Aesthetiker sagt: „Ueberhaupt und im Allgemeinen versinnlicht die Phantasie in 3 höchsten und letzten I.en die möglichst erreichbare Vollendung der menschlichen Natur; sie sind das I. des Wahren, des Guten und des Schönen. Das I. des Wahren kann man das theoretische, das I. des Guten das praktische und das I. des Schönen das ästhetische nennen." Nur von letzterem kann hier die Rede sein. Dieses I. ist, nach Weber, nicht etwas Unnatürliches, es ist nur von dem Natürlichsten das Vortrefflichste; es stellt nur in absoluter Einheit dar, was die Natur zerstreut und vereinzelt an individuellen Erscheinungen Unübertreffliches geleistet u. s. w. So finden sich alle Merkmale der männlichen Kraft und Schönheit in der I.-Statue des Apollo von Belvedere vereinigt, ohne daß diese unnatürlich erschiene, außerhalb der Grenzen der Möglichkeit gedacht werden müßte. Die raphaelischen Madonnen sind sämmtlich I.e weiblicher Schönheit; man halte ein weibliches Porträt aus der niederländischen Schule dagegen und man wird fühlen, welch ein Unterschied zwischen der idealisirenden und blos nachahmenden Kunst sei. In der Kunst zu idealisiren waren und sind die alten Griechen unübertroffen; auch die Personen in den Dramen des Aeschylus, Sophocles, Euripides sind idealische Gebilde. In der modernen Kunst überwiegt das Charakteristische, das psychologisch Wahre, welches aber immer um so höheren künstler. Werth haben wird, je mehr es von der bloßen Nachahmung der gemeinen Wirklichkeit zur idealen Darstellung aufstrebt. Man könnte auch von einem I.e des Häßlichen, des Bösen in der Kunst sprechen, insofern sich die künstler. Darstellung des Häßlichen, des Bösen, höheren artistischen Zwecken folgend, von der gemeinen Wirklichkeit und ihrer Alltäglichkeit und Trivialität losreißt und diese nur durchscheinen läßt. Franz Moor, Richard III. u. s. w. könnten in gewissem Sinne als Kunst-I.e des Bösen, Caliban, die griech. Satyren 2c. als Kunst-I.e des Häßlichen betrachtet werden. Diese Erweiterung der modernen Kunst nach dem Gebiete des Bösen und Häßlichen hin hat allerdings den Begriff vom I. schwankend gemacht; daher sagt R. Marggraff (Vergl. dessen münchner Jahrbücher für bildende Kunst, Heft 1. S. 28): „In der unter dem Gesetz des Maßes vollzogenen Vereini-

gung des bestimmten, individuellen Inhalts mit der äußern Erscheinung des Kunstwerkes beruht dessen charakteristische Schönheit, und von einer andern, als einer solchen, darf im Gebiete der Kunst nicht die Rede sein. Was wir in's Unbestimmte hier J. nennen, ist nichts als diese maßhaltige, charakteristische Schönheit, und wir werden eine andere Kunst bekommen, wenn wir aufhören, von einer bloßen Schönheit und dem mißverstandenen J.e zu reden." Es ist wahr, daß das J.e sehr oft mißverstanden worden ist und die ausübenden Künstler zu einer bloß schematischen, linienmäßigen und gänzlich inhalt- und charakterlosen Auffassung und Darstellung der Schönheit verführt hat; aber noch größere Verirrungen haben bei Denjenigen stattgefunden, welche sich die genaue und Punkt für Punkt getreue Abbildung der gemeinen Wirklichkeit zur Aufgabe gemacht haben. Hier gilt Ulricis Erklärung: „Jene Durchsichtigkeit des gemeinen irdischen Daseins, Kraft deren die höhere, im Jenseit erst sich vollendende Harmonie, Schönheit und Wahrheit durch die diesseitige Wirklichkeit bereits hindurchschimmert, ist daher nicht ein wirkliches Abweichen von der gemeinen Wirklichkeit, nicht ein abstraktes Verschönern der Form und des Inhalts, nicht ein Bessermachen der Menschen, wie sie einmal sind — dieß ist das falsche, manierirte Idealisiren woraus nur nichtige Dunstgebilde hervorgehen — sondern das wahrhaft J.e ist zugleich ein treues Conterfey des gemeinen, wirklichen Lebens, ein Spiegelbild der Natur und Geschichte, aber ein transparentes Bild, aus welchem das ewige Licht der Wahrheit und Schönheit herausstrahlt, in welchem die innere Vollkommenheit der Dinge, das höhere Leben, wozu sie sich erheben sollen, zugleich mit dargestellt erscheint." (H. M.)

Idylle (Hirtengedicht, Alleg.), eine weibliche Figur, die eine Feldschalmei, oder eine Panflöte in der Hand hält, das Haupt mit einem Kranze von Feldblumen gekrönt.

Iffland (August Wilhelm), geb. am 19. April 1759 zu Hannover von bemittelten Eltern. Er empfing früh den zweckmäßigsten Unterricht, den er indessen nicht so benutzte, wie er es später selbst gewünscht. Er kämpfte schon jetzt, ohne daß er es selbst wußte, den großen Kampf des Lebens mit der Kunst, aus dem er als ein glorreicher Sieger hervorging. Die Vorstellungen der Ackermannschen Schausp.-Gesellschaft weckten den ersten Funken in ihm, seine Familie wünschte, daß er sich dem Studium der Theologie widmen möge, er aber fühlte Abneigung gegen diesen Stand und sprach diese durch einen häufigen Besuch des Theaters, so wie dadurch aus, daß er das dort Gesehene zu Hause nachzuahmen suchte; der Widerstand der Eltern wurde immer

stärker, und da an eine Einwilligung nicht zu denken war, zerbrach er die Fessel, die ihn hielt und pilgerte nach Gotha, wohin Eckhofs glänzender Ruf ihn zog. In J.s Selbstbiographie ist das erste Zusammentreffen mit diesem Vater der Schauspielkunst, sein Engagement durch denselben und sein idyllisches Künstlerleben in Gotha mit Beck und Beil reizend beschrieben. Eckhof war ihm Freund und Vorbild. Als dieser starb und bald darauf das gothaer Theater aufgelöst wurde, folgte er 1779 dem Rufe des Freiherrn von Dalberg nach Mannheim. Hier war es, wo J. den Grund zu seinem Ruhme legte, und zu verschiedenen Perioden in Frankfurt a. M. und an andern Orten als Gast auftrat. Er hatte sich bald die Liebe des Publikums und des Hofes im hohen Grade erworben und manche Auszeichnungen wurden ihm zu Theil, von denen wir nur die erwähnen, als er bei der Vermählung des Prinzen Maximilian das Festspiel Liebe um Liebe auf die Bühne brachte, und dadurch ein Schauspiel im Schauspiel veranlaßte, das in den Annalen der mannheimer Kunstgeschichte stets unvergeßlich sein wird. Kurz vorher hatte er auch eine Reise nach dem Norden Deutschlands zu seinem großen Kunstgenossen Schröder unternommen, und während eines Gastspiels in Lübeck und Hamburg die entschiedensten Proben seines Talentes abgelegt. Die kriegerischen Ereignisse trieben J., der in Mannheim seine liebe Heimath gefunden und sich mit einem geliebten Weibe vermählt hatte, nach langem Widerstreben fort, wozu indessen auch das eingetretene gespannte Verhältniß zwischen ihm und dem Intendanten Freiherrn von Dalberg beitrug. Es ist nicht bekannt, auf welche Weise dasselbe entstanden, doch muß man bei zwei Männern solcher Art und Gesinnung wohl annehmen, daß Mißverständnisse obgewaltet haben; oder daß dritte Personen, die bei der Freundschaft dieser Männer zu verlieren fürchteten, dazu beitrugen, dieß Verhältniß zu untergraben. Diese beklagenswerthe Spannung, so wie die Ueberzeugung, daß eine Reorganisation des mannheimer Theaters unmöglich sei, vermochte J. 1796 ein Engagement in Berlin als Director des Nationaltheaters anzunehmen. Er traf daselbst ein, fand dieselbe Liebe und Anerkennung als Künstler, wie als Director u. ward 1811 zum General-Director aller königl. Schauspiele ernannt. Nach einem ehrenvollen Wirken, das für die Kunst die herrlichsten Früchte trug, starb er daselbst am 22. September 1814. — J. der Schausp. war eine der hervorragendsten Erscheinungen in dem Gebiete der Kunst. Er hatte die drei größten Meister gesehen, welche das Theater bis dahin besessen hatte: Ackermann, Eckhof, Schröder. Auf dem schönen Grunde, den diese drei Lieblinge der Thalia zu einem soliden Kunstbau gelegt hatten, baute J. weiter fort. Es war ihm nicht ge-

nug, zu gefallen; er selbst wollte wissen, und Alle sollten es mit ihm wissen, weshalb er gefallen habe. Seine Rollen waren wie aus einem Guß und er mußte sich erst genau von der Nothwendigkeit überzeugt haben, ehe er an irgend einer Darstellung etwas abänderte. Kein Wunder daher, daß es ihm gelungen ist, sich bis zu einer solchen Kunsthöhe zu erheben. Von der Natur weniger zur Darstellung heroischer Charaktere berufen, leistete er in chargirten Rollen, namentlich im hochkomischen Fache, das Vorzüglichste. Dies verdankte er der Kritik und er war ein lebendiges Zeugniß von der Wahrheit des Lessing'schen Ausspruchs: daß man nur durch die Kritik zu einem klaren Bewußtsein in der Ausübung der Kunst komme. Wer dies bis jetzt noch nicht gefühlt hat, der nehme nur die kleinen Schriften J.s zur Hand, die sich in seinen Theater-Almanachen und an andern Orten zerstreut finden. Wie sicher wußte er die einzelnen Figuren eines Schauspiels zu zergliedern und sie dem Leser so klar vor das Auge zu stellen, daß selbst der mittelmäßige Schausp. es wagen durfte, nach diesem ihm gegebenen Thema zur Darstellung zu schreiten. Hierher gehören seine Mittheilungen über den Charakter des Geheimenrath Mantel im Lustspiele die Hausfreunde, der Bürgermeister Staar, Franz Moor, Egmont in der Traumscene u. s. w. Aufsätze, die es wohl verdienten, mit mehreren andern gesammelt und jungen Schausp.n in die Hand gegeben zu werden. — Auch als dram. Dichter hat J. Beachtenswerthes geliefert. Seine Schauspiele, die sich auf allen Repertoir's heimisch machten, befinden sich nur zum kleinsten Theil noch auf denselben. Wie ihm die Natur die äußern Mittel zum Heldenspieler versagte, so versagte sie ihm auch hohe Dichterkraft und wahrhaft poetische Begeisterung. Aber in Darstellungen aus dem bürgerlichen Leben leistete er sehr vieles Werthvolle. Sie sind sammt und sonders — mögen sie jetzt auch breit, langweilig und wer weiß was sonst noch — genannt werden, die besten Probirsteine für die ächte Darstellungskunst, die dem jungen Schausp. stets den Weg der Wahrheit und Natur an die Hand geben. Daher wäre es wohl zu wünschen, daß sich bei jeder Bühne ein mit den Interessen der Kunst vertrauter Mann befände, der von Zeit zu Zeit ein solches Stück für die jetzigen Bedürfnisse des Theaters einrichtete, es mit Sorgsamkeit einüben ließe und dem Publikum zeigte, wie weit man es noch in der Darstellung ungeschminkter Wahrheit zu bringen vermöge. Bis in die neueste Zeit hinein hat man nur die Jäger, Dienstpflicht, die Advokaten, der Spieler, Verbrechen aus Ehrsucht, die Mündel, die Hagestolzen, Elise Valberg und einige a. dem Repertoir er-

halten. Und doch schrieb derselbe J. Erinnerung, der Herbsttag, die Künstler u. a. m., die nicht minder werthvoll sind. Seine gesammelten dram. Schriften erschienen bei Göschen in Leipzig, 16 Bände (1798—1802). Hieran schließen sich die neuern dram. Werke, Berlin 1807, 1 Bd. — Eine Auswahl der bessern Stücke wurde in 11 Sedezbänden von der obgenannten Verlagshandlung 1827—28 veranstaltet. Seine Beiträge für die deutsche Schaubühne erschienen in Berlin 1807—12, 4 Bde. — J. als der Leiter einer Kunstanstalt, steht als ein schönes Muster da. Man wirft ihm zwar ein etwas eigenmächtiges Verfahren vor, aber ohne eine Art von Despotie ist eine solche Anstalt nicht wohl zu regieren. Was er in dieser Beziehung that, ist von den Zeitgenossen gewürdigt worden, und steht zum Theil noch jetzt als unwandelbare Norm fest. Seine Präcision, sein Ernst bei den Proben war musterhaft. Er wirkte für die Kunst, der er sein Leben gewidmet hatte, mit rastlosem Eifer und nichts war ihm zu theuer, wenn es galt, ihre Interessen zu vertheidigen. Er sorgte für die Individuen, die sich ihr widmeten und hat Manchem ein beneidenswerthes Loos, ein sorgenfreies Alter bereitet. Möge sein Name und sein Wirken den Genossen der Kunst stets heilig bleiben. (Vergl. J.s Selbstbiographie, vor dem ersten Bande seiner gesammelten Werke.) (H. S.)

Ihler (Joh. Jac.), geb. zu Breina in Nieder-Hessen um 1775, wurde, trotz einer entschiedenen Neigung zur Poesie, aus Armuth Posamentirer, verließ jedoch dann dieses Geschäft und wurde Souffleur am Theater zu Frankfurt; hier machte er seine ersten poetischen Versuche und schwang sich zum Kassirer, Oekonomen und Theaterdichter hinauf. Die musterhafte Verwaltung dieser Stellen, verschafte ihm 1808 nebst dem Director Schmidt die Direction des Theaters, die er mit Umsicht und Sachkenntniß eine Zeitlang führte; dann zog er sich ins Privatleben und starb 1827 zu Frankfurt. J. hat viel für die Bühne geschrieben, doch wurden seine Stücke bald vergessen. Seine Werke erschienen gesammelt in 3 Bänden. Frankfurt 1828. (R. B.)

Ilgener (Peter Florenz), geb. um 1730. Ein Schausp. der sich um die Erhebung des deutschen Theaters große Verdienste erworben. Nachdem er um 1750 zum Theater gegangen war, begründete er um 1755 eine Gesellschaft, mit der er 20 Jahre am Rheine, in Franken, Würtemberg und den kleinen Fürstenthümern Mitteldeutschlands umherzog. 1775 kam er nach Rostock und Schwerin und führte dort die Direction bis 1779, wo er in Güstrow fallirte. Später versuchte er zwar sein Glück mit einer neuen Gesellschaft, fand aber nur in kleinern Städten Mitteldeutschlands Aufnahme und starb 1788 zu Gautsch bei Leipzig. Als Ko=

miker war J. höchst drollig und gewandt, in trag. Rollen dagegen steif und pedantisch. Als Director suchte er durch Marktschreierei und große Anreden auf den Zetteln zu wirken und fröhnte am Schlusse seiner Laufbahn dem Unsinne und der Rohheit eben so sehr, als er am Anfange derselben gegen diese anstrebte. (R. B.)

Illumination (Techn.). Ist dergleichen als Decoration nöthig, so bringt man entweder transparente Vorsetzstücke an, auf denen beliebige Formen und Arten derselben abgebildet sind, so daß man sie mit den schon vorhandenen, dahinter aufgestellten Lampen beleuchtet; oder man hängt buntfarbige Papier-Ballons in Form von Früchten, Blumen, Namen, Arabesken symmetrisch an Bäume, Statuen, Pilaster der Säulen u. s. w., versieht sie entweder mit Lichtern, Talgnäpfchen, oder kleinen besonders dazu angefertigten Lampen. Glaslampen mit Oehl gefüllt oder freistehende Talgnäpfchen anbringen zu wollen ist nicht rathsam, theils wegen der Feuergefährlichkeit solcher Vorrichtungen, theils wegen des unvermeidlichen Oehl- und Talgdunstes, wenn diese Brennstoffe frei verbrennen. Sollen ganze Fenster an Gebäuden oder große Garten-Perspektiven illuminirt werden, so thut man am Besten, diese durch Transparente an den Decorationsgegenständen selbst hervorzubringen, weil nicht allein die Erleuchtung durch die gewöhnlichen Theaterlampen wohlfeiler ist, sondern auch die von der Decoration bedingte Perspektiven besser erreicht wird. Das Großartigste in dieser Beziehung hat wohl auf der Bühne die letzte Decoration des Ballettes Kia-ring in Berlin geboten, wo auf die eben angegebene Art über 20,000 Lampen zu brennen schienen uud theilweis wirklich brannten. Wird bei J. der Bühne wie in Oper und Ballet nicht auf einen besonderen scenischen Effekt gerechnet, sondern ist sie, wie im Vielwisser, in den Lotterielisten u. s. w. nur Requisit, so thut man gut, sich mit der Andeutung zu begnügen z. B. eine Seite des Hintergrundes, den Anfang einer Allee, das Portal eines Gebäudes zu illuminiren, durch Beleuchtung hinter den Coulissen aber die weitere Ausdehung der J. dem Publikum nur anzudeuten. (L. S.)

Illusion (Aesth. von illudere, täuschen), eigentlich Sinnentrug, Täuschung der Sinne, daher optische J., (vom Gesicht), akustische J. (vom Gehör). Die ästhetische J. ist Kunsttäuschung mittelst der Einbildungskraft. Den Begriff der J. in theatral. Vorstellungen hat Goethe dahin bestimmt und eingeschränkt, daß er nicht als wirkliche Täuschung zu fassen sei, daß vielmehr bei der Vorstellung der Begriff der Nachahmung, der Gedanke an Kunst immer lebhaft bleibe und durch das geschickte Spiel nur eine Art selbstbewußter J. hervorgebracht werde. (M.)

Imagination (von imago, Bild), s. Einbildungskraft und Phantasie.

Imaginiren, Bilder entwerfen; imaginirt oder imaginär, was der Einbildungskraft seine Entstehung verdankt. (K.)

Imitation. Nachahmung, Nachbildung. In der Musik solche melodische Phrasen, welche eine der ausfuhrenden Instrumental- oder Vocalstimmen einer anderen nachahmt. In der Schauspielkunst die Nachahmung eines Menschen in Sprache, Haltung und Gebehrde. Wenn Falstaff in der 3. Scene des 2. Aktes Heinrichs IV. I. Theil den König, Lanzelot den Ruf des Shylock: He sag ich Jessika! Bartolo im Barbier von Sevilla das „danke, danke!" der Rosine im Finale des I. Aktes nachahmt, so erscheint es erlaubt, die Stimme und Gebehrde der Darsteller jener Rollen durch genaue I. dem Publikum im Sinne der Parodie (s. d.) vorzuführen. Geht indessen die I. nicht aus der Vorschrift des Dichters hervor, oder findet sie in Charakter und Situation nicht ihre vollständige Begründung, so ist sie eben so tadelnswerth als das Copiren lebender Personen und verweisen wir in dieser Beziehung auf das unter Copiren bereits Gesagte. (L. S.)

Immermann (Karl), geb. 1796 zu Magdeburg; sein Vater, der ein städtisches Amt bekleidete, war ein strenger, ja harter Mann; in dieser Schule reifte I. zu jenem abgeschlossenen Ernste heran, der sein späteres Leben charakterisirt und welche, seinem eigenen Geständniß nach, die Basis alles dessen geworden ist, was er als Dichter und Staatsbürger gewirkt hat. Ungeachtet dieser Strenge fand der Knabe doch Zeit, sich mit dichterischen Versuchen zu beschäftigen. Kaum 12 Jahre alt schrieb er Geburtstagsgedichte, im 16. Jahre einen Roman und ein Drama Prometheus; auch besang er Heinrich Kleist's Tod. 1813 lernte er auf der Universität Halle die Schausp. aus Goethe's Schule kennen, deren Darstellungen ihn begeisterten. Die kriegerische Zeit verhinderte ihn, an die Realisirung seiner Pläne zu denken; er ergriff die Waffen, und wohnte dem Feldzuge von 1815 bei, nach dessen Beendigung er auf die Universität Halle zurückkehrte. Hier entstand nun die Deutschthümelei, der sich I. kräftigst widersetzte, wodurch er sich den Haß vieler Studierenden zuzog, die seine Schrift: Ueber die Streitigkeiten der Studierenden in Halle (Leipzig 1817) beim Wartburgfeste verbrannten. Nach Magdeburg zurückgekehrt, trat er als Referendar in den Staatsdienst, kam später als Auditeur nach Münster und 1827 als Landgerichtsrath nach Düsseldorf. In dieser Zeit trat er mit einer ansehnlichen Reihe größtentheils dram. Dichtungen auf, die bei den poetisch Gesinnten mannigfachen Anklang, aber auch

eben so viel Widerspruch fanden. 1821 erschienen: die Prinzen von Syrakus, ein Lustspiel; sodann die 3 Trauerspiele: das Thal von Ronceval, Edwin und Petrarca, seine Gedichte und der Halbroman: die Papierfenster eines Eremiten. Diesen folgten (1822) das Trauerspiel: Periander und sein geistvollstes Lustspiel: das Auge der Liebe (1824). Angeregt durch Pustkuchens Wanderjahre entstand um diese Zeit auch das frische schöne Trauerspiel vom Pater Brey, dem falschen Poeten, ferner Cardenio und Celinde und das Trauerspiel in Tyrol (1827). Außerdem lieferte J. in dieser Zeit noch das kräftige Trauerspiel: Kaiser Friedrich II., die Lustspiele: die Schule der Frommen, die schelmische Gräfin, die Verkleidung, der Carneol, und die Somnambule. Der belebende Umgang mit Künstlern wie Schadow und jungen Dichtern schmolzen in Düsseldorf J.'s meist strenges Wesen und die alten Träume von der Wiederbelebung des deutschen Theaters beschäftigten ihn auf's Neue. J. übernahm die Leitung des dortigen Theaters und vermochte durch Begeisterung, guten Willen und eiserne Strenge treffliche Leistungen herzustellen; nach einem Jahre aber legte er die Theaterdirection nieder und trat in seine amtliche Stellung zurück (s. Düsseldorf). 1832 erschien J.'s großartigste dram. Dichtung, die Trilogie Alexis und (1833) die tiefsinnige Mythe Merlin, dem sein Reisejournal folgte, eine geistreiche Zusammenstellung von Erlebnissen und Besprechungen über Kunst und Leben, endlich (1836) der Roman: die Epigonen. J.'s letzte Tragödie die Opfer des Schweigens ward in Berlin und Weimar aufgeführt, konnte aber ungeachtet ihrer großen Schönheiten sich nicht auf der Bühne halten. Am glänzendsten und von einer ganz neuen Seite zeigte sich J. in dem Romane Münchhausen. Jetzt erkannte man den Edelstein, welchen die Nation in dem so lange nur spärlich anerkannten Dichter besaß. Auch J. selbst trat in ein freundlicheres Verhältniß namentlich zu jüngeren Schriftstellern, während er seinen bisher innigen Verkehr mit Uechtritz, ein flüchtiges Zusammentreffen mit Grabbe und ein größtentheils briefliches Freundschaftsverhältniß mit Michael Beer abgerechnet, fast alle literarischen Verbindungen absichtlich vermieden hatte. Er legte sein Amt nieder, besuchte auf einer Reise Weimar, wo er sich längere Zeit aufhielt und verheirathete sich 1839. Dann kehrte er zurück nach Düsseldorf, um seine Memoiren zu schreiben, wovon der I. Band 1840 erschien, als ein Schlagfluß am 25. Aug. 1840 seinem Leben plötzlich ein Ende machte. Seine Streitigkeiten mit Platen, in Folge deren er den im Irrgarten der Metrik umhertaumelnden

Cavalier schrieb, gingen nicht von ihm selbst aus, nur Verhältnisse zogen J. mit hinein und nöthigten ihn zu einer Antwort auf Platens Angriffe. — Seine gesammelten Schriften erschienen in 9 Bänden (Düsseldorf 1834—39). Als dram. Dichter ist J. zu schroff im Gestalten, als daß er bei dem gegenwärtigen Stande des deutschen Theaters mit Glück für die Bühne wirksam hätte sein können. Alle seine Dramen sind ernst und entschieden, wie J.'s Charakter war. Was ihn als Menschen und Schriftsteller so hoch stellte: die Gesinnung, schadete ihm am meisten in seinem dram. praktischen Wirken, ein Unglück, wogegen es in der Zeit kein Mittel zu geben scheint. Erwähnenswerth dürfte noch sein, daß J.'s Vorfahren unter Gustav Adolph aus Schweden nach Deutschland kamen; sein Stammvater hieß Peter J. und war Sergeant im schwedischen Heere, wo er für die protestantische Freiheit in der Schlacht bei Lützen mitkämpfte und sich später bei Magdeburg niederließ. (E. W.)

Impressario. Name des Directors einer ital. Schausp.-Truppe, gleichbedeutend mit Unternehmer. Der merkwürdigste Impressario ist Barbaja (s. d.) in Neapel, der fast die ganze ital. Oper unter seine Botmäßigkeit gebracht hat (L.)

Impromptu (franz., eigentlich in Bereitschaft). Ein Schnellgedanke, eine Stegreifwitz. Schon in dem Art. Extemporiren ist besprochen, was für und wider die Berechtigung des Schausp.s von verschiedenen Seiten angeführt wird. Das J. unterscheidet sich nun wesentlich von dem Extemporiren im Allgemeinen dadurch, daß es unmittelbar auf einen unerwarteten Vorgang oder Rede folgt. Extemporiren kann der Schausp. nach vorheriger Ueberlegung, das J. aber muß jedenfalls den unzweifelhaften Stempel der Augenblicklichkeit tragen. So kann es häufig als Entschuldigung eines Fehlers, einer vorkommenden Ungeschicklichkeit dienen und entwaffnet dann die Strenge des Publikums. Das J. ist vorzugsweise Eigenthum des komischen Schausp.s und oft bei geistiger Befähigung desselben seine wirksamste Kraft. Es bedingt Geistesgegenwart und Bühnengewandheit, mehr aber noch als diese schon errungene Haltung beim Publikum. Unerschöpflich in oft schlagenden, meist wirksamen J.s ist Beckmann in Berlin, der mit außerordentlicher Gewandheit dem Wort oder der Gebehrde des Mitunterredners, der Decoration, den Requisiten ein J. abzugewinnen weiß. (L. S.)

Improvisiren (Aesth.). Ueber einen gegebenen oder gewählten Stoff aus dem Stegreife sprechen, gewöhnlich besonders beim J. in Reimen mehr ein Beweis mechanischer Fertigkeit in der Handhabung der Sprache, als des dichterischen Genies. Im Allgemeinen i. die südlichen Völker besser als die nordischen, da ihre Phantasie lebhafter, ihre Sprache

melodischer und mehr zur Versification geeignet ist. Rosa Taddei, Giani, Sgrizzi und Bindocci sind in Italien durch J. berühmt geworden, in Deutschland haben sich Prof. Wolf und Langenschwarz mit Glück darin versucht. Beim Schausp. verwechselt man sehr oft J. und Extemporiren (s. d.). (B.)

Inconvenienz. Die Convenienz ist eine zu sklavische Ausführung des derben Herkömmlichen, welches in sogenannter deutscher Biederkeit seine Bemäntelung findet; dieses Festhalten am Herkömmlichen wird auf der Bühne zur J., zur Qual, erschafft manche Unbilde im Theaterleben und die Kunst selbst ist durch sie gefährdet. Von der Beobachtung des Schicklichen auf der Bühne, in der äußeren Erscheinung und Darstellung, als erste Bedingniß sei hier nicht die Rede; seine Nichtbeachtung wird von dem Zuschauer gewöhnlich in selbem Augenblicke gerügt; wenden wir uns dagegen zu Undingen, ja zu Entwürdigungen, die unter dem Deckmantel der Convenienz, Kunst und Künstlerleben verunzieren. Was ist das kunsttödende Rollenmonopol anders, als eine J.? von der Direction der Ueblichkeit oder Bequemlichkeit wegen begünstigt, von dem Schausp. aus Arroganz in Anspruch genommen. Graf Brühl hob dieses Monopol auf und Schröder schrieb schon in seinen Gesetzen: „Niemand halte es für Kränkung, wenn die Direction mit Rollen wechselt, oder eine, von dem Einen schon gespielte Rolle, einem andern zutheilt, denn man kann in der einen Sache vortrefflich und in der andern sehr mittelmäßig sein u. s. w.“ Größtentheils hat dies alles wieder sein Grab gefunden und es taucht jetzt nur selten und als große Ausnahme das kunstfördernde Alterniren (s. d.) auf. Es ist hier der Ort nicht zu untersuchen, in wie fern ein solches Alterniren auch nachtheilig wirken könne, doch ist wohl über die Barbarei des Rollenmonopoles nur *eine* Stimme. Es vermehrt die Aufhebung desselben allerdings die Verantwortlichkeit der Direction, die prüfend bei Ausübung des ihr zuständigen Rechtes verfahren muß, sie gleicht aber auch dadurch die Beschwerden der Mitglieder aus und giebt den Beweis, daß es ihr lediglich um Sache der Kunst und um ein Fortschreiten in derselben zu thun sei; hätte jenes Monopol nie bestanden, so würde das Publikum, das jetzt zur Partheinahme angeregt wird, sich eines edeln Wettstreites auf der Bühne erfreuen; dieser wäre Convenienz geworden, die Achtung für den Künstler dadurch gestiegen, und Kunst wie Publikum hätten gewonnen. Zur Einführung *dieser* Convenienz kann der Künstler selbst am füglichsten beitragen; man vereinige sich also dazu, und das größte Hinderniß ist aus dem Wege geräumt. — Wie im Griech. Heuchler und Schausp. das-

selbe Wort bezeichnet, wie die Darstellungskunst jene Kraft der Heuchelei auf der Bühne bedingt, so wenig darf und soll sie bekanntlich das bürgerliche Leben in Anspruch nehmen, und doch ist auch *sie* eine theatral. J. geworden. Begrüßt der reisende Künstler einen fremden Kunstverein, so folgt nach den Kartenübersendungen der persönliche Besuch, bei welchem dann die gegenseitigen Complimente so flach, obenhin, als convenienzmäßig erfolgen, daß neben ihnen die Scene in *Künstlers Erdenwallen*, leider nicht als Charge zu betrachten ist; hier aber ist es jedem ehrliebenden Künstler selbst in die Hand gegeben, ob er diese schmähliche Convenienz beobachten will, oder nicht. Nicht so ist es, mit einer anderen, möglicherweise noch entwürdigendern, nämlich mit den Besuchen bei der Kritik, bei Redactoren u. s. w.; nicht so mit den dem Fremden *auf*gedrungenen Abonnements und andern *ab*gedrungenen Contributionen, die förmlich in unserer Zeit in ein System gebracht werden. Der achtungswertheste Künstler, der dieses Treiben verabscheut, zuckt die Achseln und bequemt sich, muß sich oft zu dieser entwürdigenden J. bequemen, hat er nicht Resignation genug, die Folgen geduldig zu tragen. Auch dieses Uebel kann nur durch die Schausp. selbst gehoben werden und es wäre schon ein großer Schritt geschehen, könnten sie sich dazu vereinigen, die angeführten Cardinalsünden einer sogenannten *Convenienz* aus der Welt zu schaffen. (C. L.)

Incroyables (Gard.), s. Hut.

Indianisches oder auch **bengalisches Feuer**, weil die Engländer es in Bengalen fanden, eine außerordentlich helle Flamme, die die Gegenstände in der Nähe tageshell beleuchtet und auf viele Meilen weit zu sehen, deshalb zu Feuersignalen besonders geeignet ist. Nur das *weiße* F. ist eigentlich *ind.* oder *beng.*, die anders gefärbten hat die europäische Feuerwerkskunst erfunden. Das *weiße* i. F. besteht aus 24 Theilen Salpeter, 7 Th. Schwefelblumen und 2 Th. rothem Arsenik, die einfachste und zweckmäßigste Mischung, die allen andern complicirtern vorzuziehen ist. Außerdem hat man *blaues* i. F. bestehend aus einer Mischung von 25 Th. Salpeterschwefel, 25 Th. Chlorkalischwefel, 10 Th. schwefelsaurem Kali und 10 Th. schwefelsaurem Kupferoxyd-Ammoniak; oder aus 10 Th. Salmiak und 20 Th. kalcinirtem Kupfervitriol. Dieses Feuer ist *tiefblau*. Heller ist das sogen. *chin. Blaufeuer* aus 28 Th. Salpeter, 7 Th. Schwefel, 1 Th. weißem Arsenik und ½ Th. Reismehl bestehend, welche Ingredienzien mit Wasser zu einem Teige gekneten werden; doch kann dieses Blaufeuer seiner Schädlichkeit wegen nur im Freien benutzt werden. Mischt man zu dem *weißen* Feuer einen Zusatz von

Auripigment, so erhält man gelbes Feuer, welches jedoch nur in völliger Dunkelheit wirksam ist; neben dem Lampenlicht verschwindet die Farbe fast gänzlich. Grünes Feuer macht man auf sehr verschiedene Art; 1) ganz einfach, indem man Papier mit einer Grünspan-Auflösung tränkt, es trocknen läßt und anzündet. 2) Durch eine Kupferauflösung in Naphta oder Salmiakgeist; 3) durch eine Auflösung von Sedativsalz in Spiritus; 4) durch eine Mischung von 1 Th. Schwefelblumen mit 10 Th. Sedativsalz oder 10 Th. cubischem Salpeter; 5) mit 3 Th. Vitriolöl und 1 Th. Borax, worauf warmes Wasser gegossen wird, welches man bei gelinder Wärme verdünsten läßt; das Pulver, das am Boden bleibt, wird mit Spiritus gemischt, den man dann anzündet; 6) ein sehr tiefes Grün geben 16 Th. salpetersaurer Baryt, 4 Th. Schwefel und 16 Th. Chlorkalischwefel; eben so 7) 2 Th. Grünspan und 1 Th. Salmiak, beides wird pulverisirt, dann 2 Th. weißes Pech geschmolzen dazu gemischt und das Ganze wieder pulverisirt. Die beiden letztern Mischungen sind für die Bühne besonders zu empfehlen. Rothes Feuer: 1) das Lewinsche ist das gebräuchlichste und besteht aus: 22 Th. Strontian. nitric, 2 Th. Kali muriat. oxygen., 6 Th. Sulphur. depurat., 3 Th. Schießpulver und 1 Th. Kohlenstaub. Der Stronzian wird allein gerieben und getrocknet, die andern Ingredienzen werden ebenfalls gerieben und das Ganze dann gemischt; 2) 26 Th. salpetersauern Stronzian, 8 Th. Schwefel, 12 Th. Chlorkalischwefel; 3) 40 Th. salpetersauern Stronzian, 13 Th. Schwefelblume, 5 Th. chlorsaurer Kali, 4 Th. Schwefelantimonium und 3 Th. Kohlenpulver; 4) 53 Th. trocknen salpetersauren Stronzian, 16 Th. Schwefel und 25 Th. Chlorkalischwefel. Lichtroth, fast Rosa wird das Feuer von 50 Th. Salpeterschwefel, 50 Th. Chlorkalischwefel 8 Th. Schießpulver und 25 Th. Kreide. Die Anwendung des i. F.s auf der Bühne erheischt stets die größte Aufmerksamkeit und Vorsicht, da sonst alle Mischungen der Gesundheit mehr oder weniger nachtheilig sind, und besonders der Dampf derselben Beschwerden verursacht. Beim Abbrennen nimmt man am Besten ovale oder länglich 4eckige Schüsseln von Eisenblech, auf diese schüttet man die wohl getrocknete Masse in langen schmalen Streifen, die man an einem Ende mit dem Zündfaden anzündet. Diese Schüsseln werden zwischen den Coulissen so gestellt, daß sie die Gegenstände oder Gruppen u. s. w. frei beleuchten. Soll die ganze Bühne mit i. F. beleuchtet werden, so wird gewöhnlich zwischen jeder Coulisse und im Souffleurkasten eine Flamme angezündet. Zum Aufbewahren des i. F.s sind gut verschlossene Holzbüchsen, oder Glasflaschen am geeignetsten. (J. C. S.)

Indische Musik. Wie alle schönen Künste so ist

auch die Musik in Indien göttlichen Ursprungs. Aber trotz dieser hohen Abkunft und trotzdem, daß die Indier größere Wunder annehmen, die ihre Musik hervorgebracht hat, als das ist, welches Orpheus damit hervorrief, indem sie behaupteu, daß ihre Gesänge den Winter in Frühling, den Regen in Sonnenschein verwandeln — ist die i. M. nicht viel höher als die chinesische zu schätzen. — Seit Jahrtausenden ist dieses Volk im Besitze musik. Systeme, die fast unsere gesammte Musik-Wissenschaft enthalten; aber eben so lange sind diese Systeme in den Händen einer tyrannischen Priesterkaste, die sie zwar als Heiligthum aufbewahrt, aber nicht pflegt und fortbildet. So ist die praktische Ausübung der Musik unendlich weit hinter diesen Systemen zurück geblieben und der Spektakel eines ind. Orchesters sowohl, als ind. Gesänge klingen dem europäischen Ohre nicht wie Musik. Im melodischen Theile ist die i. M. ziemlich ausgebildet, die Harmonie dagegen fehlt ihr gänzlich. Instrumente haben die Indier fast eben so viele, wenn auch nicht so barokke, wie die Chinesen. Die Ausübung der Musik ist fast durchaus religiöser Art; alle kirchlichen Feste erfordern wie die Tänze der Bajaderen Musik. Auch dem Schauspiele war sie von jeher eine dienende Begleiterin, doch scheint sie in dieser Beziehung auch eine Art höherer Bedeutung erlangt zu haben, da schon vor undenklicher Zeit der weise Bherad die N a t a c s, Dramen mit Gesang und Tänzen erfand. Welcher Art aber diese i n d. O p e r n sind, vermögen wir nicht anzugeben. Vergl. Jones, ü b e r d i e M u s i k d e r I n d i e r, deutsch von Dalberg (Erfurt 1802). (7.)

Indisches Theater. Die Hindu leiten den Ursprung ihres Theaters bis zu den Göttern hinauf, von denen schon die Gandharba und Apsarasa, d. h., Genien und Nymphen von Indras Himmel dreierlei Arten von Stücke aufführten, nämlich (N a t j a), Schauspiele (N r i t j a), Pantomimen und (N r i t t a) Ballette. Der Entdecker dieser himmlischen Dramen, Pantomimen und Ballette war N h a r a t a, vermuthlich der älteste dram. Schriftsteller, welcher die Kunst in ein geregeltes System brachte. Eine der ältesten indischen Dramaturgien ist die D a s a R u p a k a aus dem 11. Jahrh. unserer Zeitrechnung. Die allgemeine Benennung aller dram. Werke ist R u p a k a, von Rupa: Form, weil dieselben den Charakteren, Gefühlen, Leidenschaften Form geben. Sie werden in Rupaka, Stücke des 1. Ranges, und Uparupaka, Stücke des 2. Ranges eingetheilt. Jene zerfallen in 10, diese in 18 Unterabtheilungen. Die 1. ist die N a t a k a, eine eigenthümliche Gattung Komödie und Tragödie, die sich mit der span. und engl. Komödie des 16. und 17. Jahrh.s vergleichen läßt. Die Hauptpersonen in diesen Dramen sind

Götter, wie Krischna; Halbgötter, wie Rama, und Könige, wie Duschmanta. Bemerkenswerth ist die Abwesenheit jeder tragischen Katastrophe, da der Tod eines Helden weder auf dem Theater Statt finden, noch erwähnt werden darf. Die dram. Schicklichkeit wird auf dem i. Th. so streng gehandhabt, daß Herausforderungen, Verwünschungen, Verbannungen, Entwürdigung und Volkselend niemals vorkommen dürfen, noch weniger aber Schlagen, Küssen, Essen, Schlafen, Baden, Salben und Vermählungsfeierlichkeiten. In Hinsicht der Länge übertreffen die ind. Dramen die längsten griech. Die größten Meisterstücke der ind. Dramatik z. B. Sakontala, Mudra, Rackschasa, gehören zu der Gattung der Nataka. — Die 2. Abtheilung heißt Prakarana, worin die Handlung in den mittlern Ständen der Gesellschaft vorgeht; die 3. Trotaka ist allegor. und spielt gewöhnlich in 5, 7, 8 oder 9 Akten. Die übrigen Unterabtheilungen lassen sich ohne genaue Kenntniß der ind. Literatur gar nicht unterscheiden. — Jedes ind. Schauspiel hat einen Prolog, der unmittelbar in das Stück einleitet; gesprochen wird derselbe stets vom Vorsteher der Schausp.-Truppe und einem Schausp., oder einer Schauspielerin. Den Prolog eröffnet ein Gebet oder eine Segensformel in 2 oder 3 Stanzen, worauf der Dichter von den Vortrefflichkeiten des Stückes spricht und sich ungenirt selbst lobt; der Schluß des Prologs endlich bereitet den Zuschauer auf die unmittelbare Erscheinung der handelnden Personen vor. In der Regel bleibt die Scene nie leer, der Ort wird nie gänzlich umgeändert; bei Unterbrechungen, die indessen nur ausnahmsweise vorkommen, treten 2 Personen, der Dollmetscher (Wischkambhaka) und der Einführer (Prawesaka) vor und unterhalten die Zuschauer, indem sie von der Ursache der Unterbrechung Rechenschaft geben. Dieser Wischkambhaka ist eine Art von Arlecchino oder Clown. Die Zahl der Akte (Anka) wechselt von 1—10. Der Hauptheld aller Stücke, Najaka, zerfällt in 4 Klassen, nämlich Lalita, der Fröhliche, Leichtsinnige; Santa, der Artige, Tugendhafte; Dhirodhatta, der Hochstrebende, zugleich aber auch Gemäßigte und Feste; Udhatta, der Feurige und Ehrgeizige. Jede dieser Klassen hat wieder 12 Unterabtheilungen, die mit möglichster Genauigkeit das Kastensystem der Hindu auch in die Poetik übertragen. Derselbe Fall tritt bei den Heldinnen ein, die in 8 Unterabtheilungen, jenachdem sie schön, liebenswürdig und tugendhaft sind, zerfallen. Außer dem Helden und der Heldin giebt es noch Pitamerdha, der Freund und Vertraute des Helden; Pratinajaka, der Widersacher des Helden, der Intriguant; jeder kann sein eigenthümliches Gefolge und Dienerschaft mitbringen. 2 dem i. Th. ganz

eigene Charakter sind der Wita und Widuschawa. Der erstere ist ein gebildeter Schöngeist, der Gesellschafter beider Geschlechter; erscheint er an der Seite von Frauen, so wirft dies ein falsches Licht anf ihre Sitten. Zwar sind die Volkssitten in Indien weit strenger gegen die Hetären, als die griech., doch erscheinen Hetären auf dem i. Th. — Der 2. Widuschawa, ist der eigentliche Schalksnarr; niemals aber ist er ein Bedienter, wie der Grazioso und Scapino, sondern ein untergeordneter Gesellschafter des Fürsten und immer ein Brahmane. Am ähnlichsten ist sein Charakter dem des Sancho Pansa oder dem des Merkur in den alten griech. und latein. Intriguenstücken. — Die Gefühle und Gemüthszustände, durch welche der dram. Dichter den Hauptzweck seiner Kunst, nämlich durch Unterhaltung zu belehren, erreichen soll, werden von den ind. Dramaturgen wieder vielfach classificirt. 32 verschiedene Gemüthszustände (Bhawa) sind der Grundstoff auf dem sie fortbauen. Die Affekte (Rascas, Wohlgerüche und Wohlgeschmäcke) werden in einer ganz eigenthümlichen Art mit Gottheit und Farben zusammen gestellt, z. B. Liebe (schwarz) gehört dem Wishnu, Fröhlichkeit (weiß) dem Rama, Muth (roth) dem Rudra, Heldenmuth (blaßroth) dem Sacra, Zärtlichkeit (grau) dem Waruna, Schrecken (grün) dem Jama, Ekel (blau) dem Mahakala und die Verwunderung (gelb) dem Brahma. Nur Gemüthsruhe ist farblos und ohne Beschützer. — Die Sprache der Schausp. ist gewöhnlich Prosa und erhebt sich nur bei Reflexionen, Beschreibungen oder höherm Fluge des Affektes zur gebundenen Rede in allen Sylbenmaßen; vom kürzesten 8sylbigen Verse bis zu dem längsten von 199 Sylben. Die wunderbarste Eigenheit des i. Th.s ist aber die, daß die verschiedenen Charaktere desselben unabänderlich in einer gewissen, für sie festgesetzten Mundart sprechen. Der Held und die Hauptpersonen sprechen immer Sanskritt, die Weiber und untern Personen immer Prakritt. Dieses Prakritt, oder elegante abgeschliffene Sanskritt zerfällt wieder in mehrere Mundarten, als Maghadi, Saurasени, Prachi. Das 1. sprechen die Bedienten, das 2. Personen des königl. Gefolges und das 3. der Schalksnarr. Die Kaufleute und Radschputen sprechen ein gemischtes Maghadi, Spitzbuben die Awantika oder Mundart von Audschein, die Intriguants die von Dekan. Eingeborne des nördlichen Landes sprechen Bahlika, die Bewohner der Südküste von Koromandel Dransira; Hirten, Förster, Verbannte haben ihren eigenen Jargon, eben so wie die Kuppler eine Art von Diebssprache sprechen. Die Poltergeister oder Pisachas lassen sich, wenn sie auf den Brettern erscheinen, nicht anders als im Paisachi, einer Abart des Prakritt vernehmen. Also gehört eine Kenntniß von bei-

nah 12 Sprachen dazu, um ein ind. Stück zu verstehen. — Da die Schauspiele in Indien immer nur bei religiösen Festen Statt finden, nie aber eine stehende Volksunterhaltung waren, so gab es in Indien nie stehende Schauspielhäuser. Die ind. Schausp. wurden nie als Vagabunden und Landstreicher angesehen, sondern wie ursprünglich bei den Griechen als Künstler, die den Göttern dienen und die also jeden Schutz und jede Auszeichnung genießen. Der berühmteste ind. Schauspiel=Dichter ist Kalidas (s. d.), der ein Jahrh. vor der christl. Zeichrechnung lebte und die Sakontala schrieb; er ist der Shakspeare Indiens und man erweist ihm fast göttliche Ehre, ja hält ihn für eine Verkörperung Brahmas. Seine Schriften sind fast in alle Sprachen übersetzt. Ferner Jlaisadeva, Dschayadeswara, Bhaltatcharia, Krischna Misrä, Madhusanaba Misra, besonders noch Sudrakas, aus dem 1. Jahrh. nach Chr., und Bhawabhutis, aus dem 8. Jahrh. von welchen Beiden in Kalkutta mehrere Stücke erschienen sind u. v. A. Vergl. Select specimens of the Theatre of the Hindus, translated from the original Sanscrit by Horace Wilson, Calcutta 1827. Hiernach Wolffs Theater der Hindus (2 Bde., Weimar 1828—31). Asiatic researches, Calcutta 1783 ff. Abhandlung über die Geschichte und Alterthümer Indiens von Fick und Klenker, 4 Bde., Riga 1794—97. Langlois, monumens littéraires de l'Inde, Paris 1827. Bohlen, das alte Indien, Königsb. 1830. Schlegels ind. Bibliothek, Bonn 1822 u. f. w. (L.)

Individualität. Inbegriff und Zusammengehörigkeit aller Eigenschaften eines Einzelwesens im ausgedehnten Sinne, durch welche dasselbe sich von andern unterscheidet. Der Schausp. vermag nur mit Hülfe seines Körpers und gewissermaßen an diesem das Kunstwerk zur Anschauung zu bringen, dessen sein geistiges Vermögen sich bewußt wird. Bei ihm ist also die J. von größerer Wichtigkeit, als bei jedem andern Künstler, der seine Kunstwerke von seiner Person getrennt dem öffentlichen Genuß und der öffentlichen Beurtheilung unterlegt. Die J. des Schausp.s ist es, welche ihn zunächst auf ein bestimmtes Fach hinweist, was indessen nur von körperlicher J. zu verstehen, da zur Darstellung von Intriguants keinesweges immer eine gleiche Gemüthsart befähigt, oder der komische Schausp. seine Lebendigkeit, seine heitere Laune in das Leben übertragen muß. Unabweislich ist eine gefällige körperliche J. für bestimmte Fächer, während andere wieder eine unvertheilhaftere dulden. In wie fern Vorzüge der geistigen J. Mängel der körperlichen vergessen machen können, darüber möchte sich kaum eine Regel feststellen lassen, denn einzelne Beispiele beweisen eben nur das Einzelne. Von Wichtigkeit ist Beachtung der J. für den

Jünger bei der Wahl des Standes, da zu großes Vertrauen auf wohlgefällige äußere Bildung sich häufig den ernsten Anforderungen des späteren Wirkens gegenüber empfindlich rächt. — In der J. liegt nicht allein eine große Schwierigkeit, sondern auch ein großer Reiz hinsichtlich der Wirkung auf das Publikum und der Begabtere feiert schon in der Jugend in dieser Beziehung oft Triumphe, die dem minder Glücklichen erst mit reiferen Jahren erreichbar sind. Auffallend genug täuschten sich die meisten großen Schausp. über das, wozu ihre J. sie vorzugsweise bestimmte. So konnte L. Devrient lange nicht von Liebhaber-Rollen loskommen, so war Talma am glücklichsten, wenn er auf seinem Haustheater possenhafte Rollen spielen konnte, so hielt Wurm den Sargin für seine beste Leistung und der Komiker Unzelmann spielte als Gast nie eine komische Rolle. (L. S.)

Infanterie. Diejenigen Soldaten, die zu Fuß fechten; die Hauptwaffengattung jeder Armee. Die Kleidung der J. besteht in einem Uniform-Rocke mit stehendem Kragen und 2 Reihen Knöpfen, langen meist grauen Pantalons, im Sommer auch weiß leinenen und einem grauen Mantel oder Kapot-Ueberrock. Die Farbe der Uniform ist in Preußen, Frankreich, Schweden, beiden Hessen, Neapel und Sardinien dunkelblau; in Spanien, Baiern und Würtemberg hellblau; in Rußland, Baden, Sachsen, Anhalt, Schwarzburg, Lippe dunkelgrün; in Oesterreich und Toscana weiß; in England, Hannover (wo jetzt auch blaue Uniformen eingeführt werden) und Dänemark roth; in Portugal und bei österreich. Grenzregimentern braun; bei den österreich. Jägern grau. Die Jäger und Schützen fast aller Nationen haben grüne Uniformen. Die Garden haben häufig rothe oder weiße. Die Aufschläge und Kragen der Uniformen sind verschieden, doch bei den dunkelfarbigen meist roth, bei den hellern schwarz. Als Kopfbedeckung trug die J. sonst dreieckige Hüte, jetzt allgemein Czackots; nur die Baiern haben Helme. Als Fußbekleidung hat dieselbe meist hohe Schuhe und kurze Gamaschen. Die Hauptwaffe der J. war sonst der Speer oder auch Schwert, Wurfspieß, Pfeil und Lanze oder die Schleuder; jetzt ist das gezogene Feuergewehr mit Bajonet die Hauptwaffe, außerdem hat dieselbe Säbel. Die Jäger haben gezogene Büchsen und Hirschfänger. (B.)

Infula (Inful. Gard.), ein breiter weißer, wollener Hauptschmuck mit herabhängenden Quasten, bei den Römern, der mit Bändern um das Haupt gebunden wurde; die Priester und Vestalinnen trugen die J., auch die Opferthiere wurden mit einer weiß und rothen, oder bei Traueropfern mit einer blauen J. geschmückt. Später galt die J. als In-

signie der Statthalter und im 7 Jahrh. nahmen auch die Bischöfe sie an. Vergl. Bischofsmütze. (B.)

Ino (Myth.). Des Cadmus Tochter, des Athamas zweite Gemahlin, dessen Kinder aus früherer Ehe, Phrixus und Helle, sie mit stiefmütterlichem Hasse zur Flucht aus der Heimath zwang, die sie mit Hilfe des berühmten goldenen Widders (s. Medea) vollführten. J. erzog ihrer unglücklichen Schwester Semele Sohn, den Bacchus; aber Juno, dadurch beleidigt, machte den Athamas rasend; von ihm verfolgt, stürzte sie sich mit ihrem Sohne Melicertes ins Meer, wo Beide unter den Namen Leucothea und Palämon unter die Zahl der schützenden Seegottheiten aufgenommen wurden. Diese Begebenheiteu bildeten den Stoff verschiedener Dramen der drei großen griech. Tragiker. (F. Tr.)

Inscenesetzen (Techn.). Das Ordnen des Personals und Materials zum Ganzen der Darstellung einer dram. Dichtung. Dem Regisseur liegt es ob jedes Stück, welches in seine Branche fällt, zur Darstellung einzurichten, oder in Scene zu setzen und je nach den Bedingungen des Gegebenen und Vorhandenen, Leichteren und Schwereren gestaltet sich auch die Wichtigkeit des J.s. Nach wiederholtem Durchlesen, Vertheilen der Rollen an die geeigneten Darsteller und Abhalten der Leseprobe, arrangirt der Regisseur das Buch, welches zu diesem Zwecke mit weißem Papier zu durchschießen ist. Zunächst werden die Decorationen den Anforderungen des Stückes gemäß und dem vorhandenem Material entsprechend, bestimmt. Ist Neues anzufertigen, so wird nach eingeholter Bewilligung der Direction der Decorations-Maler angewiesen, das Stück zu lesen und seine Vorschläge zu machen. Der Regisseur bezeichnet dann diejenigen Stellen im Buche, welche dem Decorations-Maler als Richtschnur dienen sollen und beaufsichtigt das zu Leistende. Sind die Decorationen bestimmt, so arbeitet der Regisseur das Stück nach den Auftritten und Abgängen der Personen, der Stellung derselben in jeder Scene, so wie bei Aktschlüssen aus und bemerkt diese Disposition ad marginem. Das Auftreten von rechts, links oder durch die Mitte wird vorher bestimmt, eben so nach den vorhandenen Decorationsmitteln, die Abgänge rc.; da indessen die lebendige Darstellung in den Proben sehr häufig Bedingungen und Nothwendigkeiten in der Stellung der Personen zu einander erst zur Anschauung bringt, die beim schriftlichen Ausarbeiten des Arrangements auch dem geübtesten Auge entschlüpfen, so darf man sich nicht zu fest an den ersten Entwurf binden. Das schriftliche Arrangement der Stellung kann nur vorschlagsweise geschehen, weil ein Aparte, eine Nüance im stummen Spiele auch Aeußerlichkeiten, z. B. Stellung der Meubles u. s. w., oft ein

anderes Nebeneinanderstellen der Personen bedingt. Am Schwierigsten ist das Arrangement in großen Ensemble-Scenen, z. B. das Finale des I. Aktes in der Oper: die Hochzeit des Figaro; die Gesellschaftsscene in Stille Wasser si d tief, Verirrungen u. s. w. Denn man darf weder zu oft in der Stellung wechseln noch unverändert eine bestimmte Stellung für die ganze Dauer der Scene festhalten wollen. Als allgemeine Regel gilt, daß die Hauptpersonen möglichst in der Mitte der Bühne und die Nebenpersonen zu beiden Seiten oder im Hintergrunde placirt werden. Wird die Stellung geändert, so muß diese Aenderung nicht allein in der Aufgabe des Dichters, sondern auch vor den Augen des Publikums motivirt sein. Das Verlassen einer Stellung darf nicht willkührlich geschehen oder ersichtlich nur für einige Worte, an eine bestimmte Person gerichtet, Statt finden; sondern es muß die Stellung so gewählt werden, daß das Gesprochene als eine Folge der Stellung, die Stellung aber nicht als eine Folge des Gesprochenen erscheint. Wollte man eine Person von der einen Seite der Bühne zur andern hinter allen Mitspielenden herum zu einer andern Person gehen lassen, nur um an diese ein Aparte zu richten, so wäre dies fehlerhaft. Die Stellung muß schon vorher so berechnet und zwanglos herbeigeführt sein, daß das Aparte als natürliche Folge des zufälligen Nahestehens erscheint. Beim Wechsel der Stellung gilt als Regel, daß der Niedere nicht bei dem Höheren vorne vorbei, sondern hinter ihm herum geht. Affekt-Scenen machen naturlich eine Ausnahme, so wie jede Bühnen-Convenienz im Allgemeinen nur so lange gilt, als sie gewöhnlichen sozialen Bedingungen entspricht. Zum J. gehören auch die Angaben für Lärm, Glockengeläute, Schießen hinter den Coulissen, vorkommende Theater-Musik u. s. w. In Opern und Spektakelstücken, wo Massen zu handhaben sind, ist das J. schon schwieriger. Außer dem Ordnen der Aufzüge und Märsche läßt sich selten Etwas genau vorher bestimmen und meist giebt der Eindruck, den Chöre mit Begleitung des Orchesters in den Proben hervorbringen dem Arrangirenden erst den Ueberblick über das Geeignete oder Nothwendige. Mit je weniger Mitteln der Arrangirende das Vorgeschriebene zu veranschaulichen sucht, desto besser ist es. Heere, große Volksmassen werden besser angedeutet, wenn man scheinbar nur die Anfänge dieser Massen aus den Coulissen hervorstehen läßt. Einige Fahnen und Trommeln deuten hier eine größere Menge an als selbst bei den reichsten Mitteln auf der Bühne versammelt werden kann. Ein vortreffliches Hülfsmittel ist beim vorgeschriebenen Vorüberziehen eines Heeres, hinter einer Hügelreihe oder Mauer, Fahnen, Lanzen selbst Helme vorübertragen und immer von Neuem erscheinen zu

lassen, wobei nur die Fahnen in gewissen Abtheilungen gewechselt werden. Was das Eingreifen des Chors in die Handlung betrifft, so sollte darauf gesehen werden, daß in wichtigen Momenten die Bewegungen gleichmäßig sind. Das sogenannte Spielen des Chors oder Antheilnehmen an der Handlung besteht nicht darin, daß planlos die Hände auf und nieder bewegt werden, sondern in der Veranschaulichung der Wirkung, welche das Vorhergehende auf die Masse ausübt. Wie Dichter und Componist ein Gefühl als übereinstimmend im ganzen Chore schildern, wenn Viele dasselbe Wort singen, so sollte auch oft die Bewegung übereinstimmend sein. Wird die Hand zum Schwur gehoben, Erstaunen, Abscheu ausgedrückt, so geschehe dies momentan, auf eine bestimmte Note der Musik oder ein genaues Stichwort, und die Wirkung wird nie größer sein. In der Aufstellung des Chors machen sich auf vielen Theatern noch alte Gewohnheiten bemerkbar z. B. das regelmäßige Aufstellen der Männer links und der Frauen rechts, das Heraustreten aus dem Bühnenbilde auf das Proscenium, das Drängen des ganzen Chors auf einen Haufen nach vorne, während der ganze Hintergrund der Bühne leer bleibt u. s. w. Alles dies sollte vermieden werden und ist leicht zu vermeiden, wenn man sich von bestehenden Convenienzen losmacht. Das beste Mittel die Bühne beim Arrangement größerer Massen vortheilhaft und malerisch zu füllen, ist, wenn der Arrangirende nicht von der Bühne, sondern von einer der Logen das Theater übersieht, dann wird er bemerken wo das Theater leer ist, wo Symmetrie fehlt, wo Gruppen noth thun. Dies sollte um so eher geschehen, da der größere Theil des Publikums von den hoher liegenden Logen die Bühne übersieht, für diese also das Bild besonders berechnet sein muß. Wenn sich in einem Finale der ganze Chor nach vorne drängt und der größte Theil der Bühne hinten leer läßt, so giebt dies ein unwahres Bild oder läßt selbst die bedeutendste Zahl der Choristen klein erscheinen. Läßt man dagegen Lücken zwischen den einzelnen Gruppen von Choristen, so erscheint die Bühne selbst mit einer geringeren Zahl voll. Unumgänglich nöthig ist es, daß Verbeugungen, Grüße, Knieen, Beten, Schwerterziehen, schon in den Proben geübt, die weniger Geübten einzeln vorgenommen und alle Requisiten, die bei der Vorstellung sich in den Händen des Chors und der Statisten befinden, schon auf den Proben vertheilt werden. Nur dann kann man über das Bühnenbild urtheilen, wenn es mit all seinem Material sich in den Proben schon gestaltet. Hat man mit Doppelchören zu thun, oder schreibt das Costüm die Zusammengehörigkeit einzelner Theile des Chors vor, so ist es gut, wenn besondere Zeichen, z. B. um den Arm gebundene Schnupftücher,

Stöcke in der Hand u. ſ. w. dem Arrangirenden Alle kenntlich machen, die zu einer Parthei gehören, damit Soldaten, Bauern, Verſchwörer u. ſ. w. leicht zu unterſcheiden ſind. Namentlich iſt dies beim Arrangement von Märſchen, Aufzügen u. ſ. w. nöthig, wo man je nach dem Coſtüme, das man den verſchiedenen Trupps beſtimmt, ſich auf der Probe durch äußere Zeichen daran erinnern laſſen ſollte, weil man ſonſt beim Arrangiren leicht das Nichtzuſammengehörige zuſammenbringt. Der Arrangirende erleichtert ſich die Arbeit ungemein, wenn er ſich ein für allemal über folgende Punkte feſte Angaben ſammelt: Welche Breite und Tiefe hat die Bühne? Wie viel Perſonen können auf jeder Länge und Breite bequem oder gedrängt nebeneinander ſtehen? Wie vermehrt ſich der Raum der Bühne durch mehr Couliſſen? Wie lange dauert es, bis man im langſamen oder Geſchwindſchritt die Bühne umgangen? Wie viel Takte Muſik gehören dazu? Welcher Raum iſt hinter der Bühne oder an den Seiten vorhanden, um die Aufzüge oder Märſche ſchon vor dem Auftreten zu ordnen? Wie viel Zeit gehört dazu, Perſonen, die ſchon einmal erſchienen ſind, um die hintere Dekoration herumlaufen zu laſſen, um abermals zu erſcheinen? Welche Räume zum Ankleiden und wie viel Garnituren, Garderobe ſind vorhanden? Nach der Lokalität jeder Bühne werden ſich noch andere Fragen finden, deren Beantwortung jedenfalls dem Arrangirenden geläufig ſein müſſen. Ein ſehr anzurathendes Hülfsmittel iſt, ſich den Grundriß der Bühne nach einer genauen Zeichnung auf einzelne Blätter drucken oder lithographiren zu laſſen. Dies Schema muß die Zahl der Couliſſen, das Proſcenium u. ſ. w. enthalten, mit Erklärung und Zeichen verſehen ſein, z. B. × Choriſt, ♯ Choriſtin, 0 Statiſt, ♂ Ballet u. ſ. w., auf Schreibpapier gedruckt werden, und einige Zeilen Notenſyſtem enthalten, in welche man die Melodie des Marſches, des Finales u. ſ. w. einzeichnen kann. In dieſe Schemas zeichnet man nun Stellung und Eintheilung des vorhandenen Perſonals, Stichworte für Veränderungen, die Figuren, welche jeder Marſch bildet, kurz alles dahin Gehörige ein und arrangirt dann nach denſelben. Eine große Sicherheit, iſt die beſtimmte Frucht eines ſolchen Verfahrens und man hat den Vortheil, das einmal Eingerichtete ſchriftlich auch für den Nachfolger aufbewahren zu können. Ohne Decoration, wenigſtens ohne praktikable Berge und alle Gegenſtände die vom Perſonal betreten werden, arrangiren zu wollen, iſt nicht anzurathen, wenn auch die Decoration ſelbſt noch nicht ganz fertig iſt. Die Gerüſte und praktikablen Geſtelle ſollten bei jedem J. ſtets vorhanden ſein, weil ſonſt leicht Irrungen in der Zeit daraus entſtehen. Scenen die der Chor allein zu ſpielen hat, z. B.

die Marktscene in der Stummen von Portici, die Verschwörung in Ferdinand Cortez u. a., bedürfen einer besondern Sorgfalt. Hier ist es nicht damit gethan, nur zu singen und in unbeweglicher Masse den Vordergrund des Theaters zu füllen. Die Geschickteren müssen ausgesucht und an die Spitze kleiner Gruppen gestellt werden, um so das Ganze zu beleben. Im Allgemeinen ist das geschickte J. der Prüfstein und die eigentliche Wirksamkeit des Regisseurs, der eben dadurch die künstler. und materiellen Mittel einer Bühne hinsichtlich ihrer Fähigkeit zur lebendigen Darstellung des dram. Gedichtes zur Anschauung bringt. Daher herrscht auch bei einigen größern Bühnen die Sitte, bei jedem Stücke anzukündigen, wer es in Scene gesetzt, und diese Sitte erscheint in so fern nachahmungswerth, als dadurch derjenige dem Publikum bezeichnet wird, welcher die Verantwortlichkeit für das zur Anschauung Gebrachte zu tragen hat. Kenntnisse und Fähigkeiten mancherlei Art werden von dem Arrangirenden verlangt. In jeder Richtung der theatral. Wirksamkeit: Decorationen, Costümen, den Bühnen-Erfordernissen des reichen und vielgestalteten Materials, soll er eben so bewandert sein, als ein geläuterter ästhetischer Geschmack, eigene Kunstfertigkeit als Darsteller und Erfahrung in der Wirkung der Darstellung auf das Publikum von ihm gefordert wird, denn er vertritt während der Proben allein das Publikum. Er muß nach seinen Eindrücken den Eindruck auf das Publikum erkennen und herausfühlen; er muß zurückweisen, wo Einzelnes sich ungehörig aus dem Rahmen des Ganzen hervordrängt, muß anfeuern, wo Mattigkeit sich kund giebt und nie vergessen, daß er der Bevollmächtigte des Publikums, der Bewahrer des Palladiums der Schauspielkunst, ihr Förderer sein soll, aber auch ihr größtes Hinderniß werden kann, wenn die wahre innige Begeisterung für die gute Sache ihn verläßt. — Nähere Angaben über einzelne Theile des J.s s. in den Art.: Marsch, Gefecht, Comparsen, Chor, Probe, Einrichten u. s. w. (L. S.)

Insignien. Kennzeichen, Merkmale, Andeutungen der Macht, der Würde oder des Standes; wie z. B. bei den Fürsten: Krone, Scepter und Reichsapfel; bei den Rittern: Schwert, Helm, Schild und Sporen; bei den Kriegern: Fahnen, Adler, Waffen; bei den Türken die Roßschweife; bei der Geistlichkeit die J. des Papstes und der Bischöfe: Inful, Stab und Ring, Cardinalshüte u. s. w.; bei den Römern die Fasces (s. d.); bei fast allen Handwerkern die einzelnen Werkzeuge u. s. w.

Inspizient (Techn.). Derjenige Beamtete einer Bühne, welchem die Anordnung des zu jeder Vorstellung und Probe nöthigen Materiales obliegt. Je nach der persönlichen Be-

fähigung des damit Beauftragten, oder dem bei einer Bühne herrschenden Herkommen greift der J. in die Functionen des Theatermeisters, Requisiteurs, Nachlesers, Statisten-Aufsehers, ja hier und da sogar in die des Regisseurs ein. Jedenfalls läßt sich die eigentliche Wirksamkeit des J.en nicht so genau begränzen, wie die Thätigkeit der ebengenanuten Beamten, weil es eben von seinen Kenntnissen, seinem Diensteifer und seiner Erfahrung abhängt, auf was er sich beschränken muß, oder wie weit er sich ausdehnen kann. Unbedingt ist jedoch die Herstellung alles Materiales für die Darstellung eines dram. Gedichtes seine vorzügliche Obliegenheit; das gesammte Statistenwesen, wo dies nicht von einem besonders damit Beauftragten geleitet wird, das Auf- und Abtragen der Möbel, das Geben aller Zeichen hinter den Coulissen, das Vorhandensein und die richtige Vertheilung der Requisiten, die Aufsicht über das richtige Stellen der Thüren, Fenster, Hintersetzer u. s. w., die Handhabung der Bühnen-Polizei in den Zwischenakten und hinter den Coulissen, die Beachtung und Förderung der Umzüge, die Aufsicht über Dauer, Beginn und Ende der Zwischen-Musiken, das Beginnen der Vorstellung und der Akte, die Einübung stummer Personen, die Führung des Scenariums und die Leitung der tausend kleinen Vorkommenheiten während der Proben und Vorstellungen. Kotzebue, der bühnenerfahrene, pflegte einen guten J.en das Oehl in dem Räderwerke einer Uhr zu nennen, welches das Kreischen und Rucken der Räder verhindert, und allerdings liegt es in der Hand des J.en, viel zu dem ungestörten Gange einer Vorstellung beizutragen. Da er dem Publikum in seiner Funktion nicht verantwortlich ist, so steht er zunächst unter dem Einfluß und den direkten Befehlen des Regisseurs, dessen Anordnungen er in Bezug auf alle Aeußerlichkeiten auszuführen hat. Sein Wirkungskreis ist übrigens so bedeutend und nimmt so durchaus seine ganze Zeit und Aufmerksamkeit in Anspruch, daß der J. nur bei kleinen Bühnen auch darstellender Künstler ist. Bei ihm erholt sich Alles Rath und Unterstützung, jede vorkommende Verlegenheit soll er heben, jeden Fehler durch rasche und erfahrene Hülfe bessern. Eine genaue Kenntniß des vorhandenen Dekorations-, Costüms- und Requisiten-Materiales ist aus diesen Gründen ein Haupterforderniß für den J.en. Nothwendig ist er der erste und letzte im Hause, stets anwesend, den Gang der Vorstellung beachtend, überall gegenwärtig, auf welchem Punkte der Bühne etwas zu geschehen hat, die Auftritte, Verwandlungen, Zeichen hinter den Coulissen im Voraus bedenkend und jedes Hinderniß für das richtige Eintreten derselben wegräumend. Aus Allem diesem geht hervor, wie nützlich ein guter J. sein kann und wie hinder-

lich ein schlechter ist. Hauptaufgabe für den Regisseur ist, den damit Beauftragten stets in den ihm zukommenden Schranken zu halten, wenn er durch das Bewußtsein seiner Erfahrung, seines Diensteifers und seiner Nützlichkeit veranlaßt, sich Uebergriffe in das künstler. Arrangement erlauben will; andrerseits aber bei Schüchternheit, Mangel an Autorität über das Unterpersonal, oder Nachlässigkeit denselben zu unterstützen, zu schützen oder anzutreiben. Weil eben die Stellung und die Wirksamkeit des J.en ganz von seiner persönlichen Befähigung abhängt, findet man ihn bei einigen Bühnen fast mit den Funktionen eines Regisseurs bekleidet, während er bei anderen kaum mehr als Theaterdiener, Maschinist oder Requisiteur ist. (L. S.)

Inspruck (Theaterstat.). Hauptstadt der Grafschaft Tyrol am Inn und an der Sill mit 12000 Einw. J. hat einige Monate im Jahre eine Bühne, die den pomhaften Titel kais. Nationaltheater führt, obgleich sie ein Privatunternehmen ist. Das Theater, am Schloßgarten der kais. Burg gegenüber gelegen, ist sehr unansehnlich; das Innere eng, unfreundlich, rusig und häßlich; Dekorationen und Beleuchtung entsprechen dem Gebäude und die Musik bestrebt sich, keine Ausnahme zu machen. Die Direction führt Katharina Hain und die Gesellschaft ist jedenfalls besser als das Haus, wie sehr sie auch der Mittelmäßigkeit angehört. (R.B.)

Instruction (Theaterwes.). Schriftliche Anweisung über die Pflichten und Obliegenheiten des Geschäftes, die beim Theater den Garderobiers, Friseurs, Requisiteurs, Maschinisten, kurz dem ganzen Dienstpersonal ertheilt wird. Vergl. die einzelnen Artikel.

Instrument. Eigentlich jedes Werkzeug, besonders aber solche, die bei Ausübung einer Kunst gebraucht werden; daher mathematische, medicinische, musik. J.e. Die letztern, die uns hier allein interessiren, zerfallen in Blas=J.e (s. d.), Saiten=J.e (s. d.), Schlag=J.e, wie Pauken, Glockenspiele u. s. w. und in Frictions=J.e, wo der Ton durch Reibung, wie bei der Harmonika, hervorgerufen wird. (7.)

Instrumentalmusik. Die treue Begleiterin des Gesanges und des Tanzes, ja der ganzen mimisch=dram. Kunst von ihrer Kindheit an bis zu der höchsten Stufe ihrer Ausbildung. Es ist hier nicht unsere Aufgabe, zu untersuchen inwiefern die Kunstkritik Recht hat, zu bedauern, daß die J. in neuester Zeit eine so große Selbstständigkeit gewonnen hat; die ästhetische Rechtfertigung — wenn eine solche nöthig — der Symphonien, Sonaten, Quartetten ꝛc. muß Andern überlassen bleiben. — Wie die J. in frühern Zeiten sich zu den dram. Kunstproductionen verhielt, ist in dem Art. Alte Bühne, Griech., Chinesische, Indische Musik ꝛc.

bereits angedeutet. Wir bemerken daher hier nur, daß sich Anfangs namentlich in Griechenland die J. auf wenige Blasinstrumente, worunter die Flöte die Hauptrolle spielte, beschränkte; nach Erfindung der Geige aber wurden diese mehr und mehr zurück gedrängt und die Geige in Verbindung mit der Bratsche und dem Violoncell, diese vollkommenste Nachahmung des 4stimmigen Gesanges, bildeten von der Wiederbelebung der Musik ab bis zum vor. Jahrh. fast die ganze J., da alle Blasinstrumente fast nur als Soloinstrumente angewendet wurden, die ohne Verbindung mit dem Streichquartett waren. Erst nach 1750 zogen die ital. Componisten die Hoboe und das Horn zum Quartett und nur widerstrebend gaben sie nach den Anforderungen der Zeit allmählig den übrigen Instrumenten Raum. Die Franzosen und Deutschen dagegen nahmen die Blasinstrumente williger auf und erzielten damit große Erfolge, die dann allerdings die Ausartungen veranlaßten, die sich besonders in der modernen franz. Musik finden, wo die J. bis zu einem betäubenden Chaos von Tönen aller Art gesteigert ist, das unmöglich Musik: Ausdruck der innersten, oft unaussprechlichen Regungen der Seele genannt werden kann. (7.)

Instrumentation (Musik.) ist die Vertheilung der Töne, die zusammen eine Musik bilden sollen, unter die verschiedenen Instrumente. Sie giebt dem in der Zeichnung vollendeten Tongemälde Hintergrund und Farbe, macht es also erst zum vollständigen Bilde. Daraus folgt, daß sich die J. dem musik. Gedanken durchaus genau anschmiegen, daß sie aus dem innersten Wesen desselben entspringen, seinem Charakter in allen Theilen entsprechen muß. Die J. erheischt daher sowohl die genauste Kenntniß der Musik im Allgemeinen, Gewandheit in der Handhabung derselben und ein richtiges ästhetisches Gefühl, welches kein System zu geben vermag; als auch ein tiefes Verständniß der Eigenthümlichkeit und psychologischen Bedeutung der einzelnen Instrumente. Die J. ist entweder eine blos begleitende, ausfüllende, vervollständigende; oder eine freiere, künstlicher zusammengesetzte und selbstständigere. — Die erstere, die die Lichter und Schatten des Musikstückes zu verstärken und deutlicher zu machen hat, darf sich über die herrschenden Singstimmen nicht erheben, sondern sie nur unterstützen und gewissermaßen dienend umgeben. — Die andere, die fast mit der Instrumental-Composition eins nnd dasselbe ist, hat selbstständig einzugreifen in das Ganze und muß in jeder auch der kleinsten Einzelnheit einen in das Tonstück innig verwebten, ihm nothwendigen und unentbehrlichen Theil darbieten. — Im Allgemeinen bildet das Streichquartett die Hauptparthie jeder J., um welche sich die übrigen Instrumente wechselnd

gruppiren. Der Gegensatz der Blas= und Streichinstrumente überhaupt, der Blech= und Holzinstrumente unter sich und die sehr verschiedene Charakteristik der einzelnen Instrumente in ihrer mannigfachen Anwendung — das Alles bietet eine so unendliche Mannigfaltigkeit, daß dem schaffenden Genius das reichste Feld für seine Wirksamkeit darin geboten ist. — Diese Andeutungen müssen hier genügen; Ausführlicheres bietet A. Sundelin: Die Instrumentirung für das Orchester, Berlin 1828 und Dr. J. Fröhlich: Systematischer Unterricht in den vorzüglichsten Orchesterinstrumenten. Würzburg 1829. Außerdem Marpurgs, Voglers, Albrechtsbergers und andere Schriften. (7.)

Intendant (wörtlich Ober=Aufseher oder Verwalter, Theaterwes.). Diesen Titel führen die Directoren mehrerer Hofbühnen, daher Intendantur und Intendanz für die Gesammtheit des unter dem J.en stehenden Verwaltungs=Personal. — Früher waren die Maîtres und Grand-Maîtres des Spectacles Oberaufseher aller Lustbarkeiten und Feste des Hofes und bekleideten als solche eine der großen Hofchargen; den Funktionen nach sind die jetzigen J.en dasselbe, was jene Grand-Maîtres waren, doch ist bei mehreren Höfen der J. des Hoftheaters als solcher allein noch keine große Hofcharge. Gewöhnlich aber ist er wenigstens Kammerherr des Landesherrn selbst, oder eines Prinzen des Hauses. Nach dem preuß. Hofstaatskalender folgt nach dem Hofmarschall-Amt erst der Marstall, dann die königl. Schauspiele und nach diesem erst das Hofjagd=Amt, welche Rangordnung auch in Hinsicht auf das Personal gilt, wenn dasselbe bei großen Hoffestlichkeiten zu erscheinen hat. Nur selten ist der J. ganz unabhängig; entweder ist ihm eine Controle für diejenigen Gelder beigeordnet, welche der Hof zuschießt, oder er ist sonst dem Ministerium des Hauses, dem Hofmarschall-Amt, der landesherrl. Chatoulle u. s. w. verantwortlich. Da bei der Wahl eines Hofbeamten zu diesem Posten nur auf Kunstsinn und Fähigkeit überhaupt Rücksicht genommen werden kann, weil der eigentliche Geschäftsbetrieb einer Bühnenleitung den höhern Ständen nothwendig fremd ist, so findet sich meist dem J.en eine Verwaltung zur Seite, welche je nach den Verhältnissen ausschließlich aus Beamten besteht, oder auch darstellende Künstler als Regisseurs oder in Form eines Ausschusses (s. Comité) diesen beigeordnet. So ist der J. das Mittelglied zwischen den Wünschen und Befehlen des Hofes und dem Interesse der Kunstanstalt der Kunst gegenüber; seine höchste Aufgabe also beiden Richtungen zu genügen, so daß dem Institut die Neigung und Unterstützung des Hofes erhalten wird, und dieser wiederum die Kunst-Interessen sich ungehindert entwickeln läßt. — In dieser dop-

pelten Verpflichtung liegt eben die größte Schwierigkeit für den I.en. Die Namen Dalberg und Brühl werden stets genannt werden müssen, wenn von musterhafter Führung einer Intendanz die Rede ist. Gegenwärtig ist in Berlin Graf von Redern, in Braunschweig von Münchhausen, in Koburg Baron von Hanstein, in Dessau von Berenhorst, in Detmold Funk von Senftenau, in Hannover von dem Busche, in Karlsruhe Baron von Gemmingen, in München Hofrath von Küstner, in Oldenburg geh. Hofrath Starklof, in Schwerin von Flotow und geh. Hofrath Zöllner, in Sondershausen Baron von Uckermann, in Strelitz von Dachröden, in Stuttgart Graf Leutrum, in Weimar Freiherr Spiegel von Pickelsheim, in Wiesbaden von Bose I. (L. S.)

Intermeden. Zwischenspiele. Bei den Griechen und Römern füllte der Chor die Pause aus, die zur Erholung der Schausp. und des Publikums nöthig war. Später wurden es Tänze, Musik, Lieder u. s. w., jetzt sind es Symphonien u. dergl. Beaumarchais versuchte es, ganz ohne Erfolg eine eigne Art von Zwischenspielen einzuführen. Er ließ z. B. die Bedienten des Hauses, in denen das Stück spielt, die Möbel abwischen, Lichter putzen u. s. w., um dauerndes Leben auf der Bühne zu erhalten. Glücklicherweise blieb es bei dem Versuch. (L.)

Intermezzo (Aesth.). Zwischenspiel, eine kleine selbstständige dram. Handlung, die mit einem größern Stücke zusammenhängt, wie z. B. die Scene auf dem kleinen Theater im Hamlet, in Schröders Stimme der Natur, oder in Kotzebues Landjunker in der Residenz; oder die zur bloßen Ausfüllung und ohne Zusammenhang mit der Hauptdarstellung eingeschoben wird. Schon die Alten kannten das I. (s. Intermeden), doch diente es bei ihnen stets als Uebergangspunkt von einem Stücke zum andern, stand in einer festen Beziehung zur Hauptdarstellung und ersetzte gewissermaßen den weggefallenen Chor. Bei den Italienern, wo das I. besonders üblich war, war es ganz selbstständig und bestand aus einem kleinen komischen Singspiel von 2 höchstens 3 Personen ausgeführt, oft mit Tänzen untermischt, das zwischen den Akten einer Oper oder eines Schauspiels gegeben wurde; das älteste bekannte I. ist Bardis Combattimento d'Apolline col serpente, welches 1590 aufgeführt wurde. Allmählich artete das I. in gemeine Possenreißerei aus und verschwand am Ende des 17. Jahrh.s fast gänzlich; doch führte man es besonders in den Opern von Metastasio wieder ein, um den Sängern Zeit zur Erholung zu gönnen, und schob Anfangs kleine Balette, dann aber wieder geordnete Stückchen in den Zwischenakten ein. — Abgesehen von einzelnen Versuchen, die durch das Aufblühen der ital. Oper in Frank-

reich gemacht wurden, hat nur Racine in seiner Athalie das J. im Zusammenhang mit der Hauptdarstellung in Frankreich eingeführt, jedoch ohne Erfolg. Auch in Deutschland steht Cronegk mit seinem Versuche in Olint und Sophronia allein da; doch haben die deutschen Componisten das J. häufig angewandt und zwar stets ital. — Jetzt ist das J. von der Bühne fast gänzlich verschwunden. (R. B.)

Interpunktion. Die grammatische J., die Zeichen, durch welche die Sätze einer Schrift abgetheilt werden, so wie die Kunst, diese Zeichen richtig anzuwenden, dürfen wir als allgemein bekannt voraus setzen. Die oratorische J. der Griechen und Römer, die die für den Vortrag und die Declamation bestimmten Ruhepunkte und deren Dauer andeutete, ist nicht mehr üblich; was die neuere Zeit als Regel an deren Stelle gesetzt, s. in den Art.: Ausdruck und Declamation. Die musik. J. besteht besonders in Takt und Pausen (s. d.). Beachtenswerth ist stets, daß der Componist sich der J. des Gedichtes genau anschließen muß und daß daher der Dichter, besonders bei Liedern, von denen nur eine Strophe componirt wird, in allen Strophen eine möglichst gleichmäßige J. zu beobachten hat, weil ohne dieselbe eine innige Harmonie zwischen den Worten und der Melodie nicht denkbar ist. (7.)

Intervall (Musik.). Der Raum, welcher zwischen 2 verschiedenen Tönen Statt findet, das Verhältniß der Töne zu einander, hinsichtlich der längern oder kürzern Zeit, welche die tönenden Körper zu ihren Schwingungen bedürfen. Dieses Verhältniß, welches wir hier nicht näher aus einandersetzen können, ist für die Harmonie- und Compositionslehre von der höchsten Wichtigkeit. (7.)

Intonation, Intoniren (Musik.). Das Angeben der Töne durch die Stimmen und Instrumente und die Fähigkeit dazu. Von der richtigen J. hängt besonders beim Gesange ein großer Theil des Eindruckes ab, den der Hörer empfängt und es ist daher von Seiten des Lehrers vor allen Dingen auf das richtige und reine Angeben der Töne zu halten, wenn der Gesang kunstgerecht und wohlgefällig sein soll. Musikalisches Gehör ist das erste Erforderniß zu einer reinen J., alsdann Fleiß und Ausdauer, jedoch beides ohne Uebermaß. Vergl. Detoniren, Gehör und Stimme. (7.)

Intrade (Musik.), veraltete Benennung für Introduction.

Intriguant (Rollen-Fach, Techn.). Es begreift alle diejenigen Charaktere in sich, welche durch Motive des Lasters auf den Gang der dram. Handlung einwirken. Von Marinelli bis zum Unbekannten in den Galeerensclaven, von Franz Moor bis zum Schufterle in den Räubern, giebt

es fast so viele Abstufungen dieses Faches, als es Rollen desselben giebt; Mephistopheles im Faust von Goethe gehört eben so gut zu den J.s, als der flache, alltägliche Gesellschaftsmensch von Riedler im Oheim, der Prinzessin Amalie von Sachsen. In jedem dram. Werke personifizirt sich das Hinderniß, der Gegensatz des Hohen und Edlen, das Nein des Lebens in der Person des J.s; daher die Wichtigkeit dieses Faches im Allgemeinen. In den Mysterien des Mittelalters war es entweder ganz naiv der Teufel selbst, oder das Heer der Beelzebube,. der Luzifer, der Astarothe u. s. w., später die personifizirten Laster, welche die Anhänger dieses Faches bezeichneten. In den Maskenspielen der Pantalon, als alter polternder Vormund, der Doctor und der Capitain; dann tobte der Tyrannen=Agent über die Bretter, bis sich endlich in neuerer Zeit die unendliche Verschiedenheit des Faches, dessen extreme Endpunkte schon Anfangs erwähnt wurden, jeder starren Classifikation entzog. Im Allgemeinen gelten die 2. und 3. J.s als sogenannte undankbare Rollen, weil sie nie die Theilnahme des Publikums erwecken, dagegen die ersten Rollen als Mephisto, Franz Moor, Carlos in Clavigo, Marinelli, Richard III. u. s. w. als höchste und dankbarste Aufgaben für den Künstler. Allerdings muß der Darsteller jenem Antheil zu entsagen verstehen, den der erste Liebhaber, der duldende, freiheitbegeisterte Tugendheld beim Publikum findet; dafür aber herrscht er unbeschränkt über den Verstand, das Nachdenken und die Prüfung des Zuschauers. Sein Feld ist nicht das Gefühl, sondern der Verstand; um diesen ausbeuten zu können, muß er Verstand haben und in geistreicher Auffassung der Dichtung ihn zeigen. Die Zeit ist vorbei, wo ein schwarz und rother Federbusch schon beim ersten Auftreten dem Publikum zurief: „Seht her, jetzt kommt der Bösewicht!“ vorbei die Zeit, wo der J. noch lauter brüllte als der erste Held und Seife in den Mund nahm, um beim endlichen Unterliegen Schaum auf den Lippen zu haben, oder sich schwere Wagenketten um den Leib wickeln ließ, damit er möglichst effectvoll rasselnd zur Bestrafung geschleppt werde. Im Gegentheil ist der J. jetzt im Allgemeinen die ruhigste, berechnendste, überlegendste Figur, spricht leise und nachdrücklich, kleidet sich nicht auffallend, wirkt langsam durch geistige Ueberlegenheit und macht diese allen übrigen Charakteren gegenüber geltend. Der J. darf, wenn auch nicht gerade häßlich, doch unschön sein; seinem Organ wird Heiserkeit, Rauheit und unangenehmer Klang verziehen, Vortheile die auch dem von der Natur nicht Begünstigten in diesem Fache zu Gute kommen. In der Oper ist der Baß gewöhnlich im Gegensatze zum Tenor der J., obgleich in neuester Zeit Auber den Fra Diavolo in Tenor ge-

schrieben, wozu ihn wahrscheinlich der chevalereske Theil der Rolle veranlaßte. Im Allgemeinen besteht das Fach nicht mehr so ausschließlich als früher zur Zeit der Ritterschauspiele und Melodramen, sondern die meisten und gewichtigsten Rollen desselben fallen jetzt in das Charakterfach. (L. S.)

Intrigue (Aesth.). Das Zusammentreffen oder Herbeiführen von Verhältnissen und Umständen, durch welche die Hauptpersonen eines dram. Gedichtes gehindert oder in Verlegenheit gesetzt werden. Durch die J. wird der Knoten geschürzt, welchen entweder der Einfluß ungewöhnlicher und unerwarteter Ereignisse oder die feste Durchführung der Charaktere löst. Das Wort stammt aus dem Lateinischen, wo tricor, Schwierigkeiten machen, nicht gern daran gehen, auch wohl verworren und dunkel reden, bedeutet; daher intricare und extricare. Cailhava in seiner: l'art de la Comédie unterscheidet in jedem dram. Gedicht 2 Theile: den Helden und diejenigen, welche ihn unterstützen, lieben oder ihm gehorchen, und die Widersacher der Plane und Wünsche desselben. Diejenigen Mittel nun, welche die Parthei der Widersacher entweder hervorruft, oder benutzt, wenn sie schon vorhanden sind, um der andern Parthei die Erreichung ihrer Zwecke zu erschweren, oder unmöglich zu machen, bilden die J. Sie ist es, welche die Neugier des Zuschauers rege macht, das Interesse an dem Gange der Handlung spannt, und in den Stadien derselben es dem Verstande des Zuschauers überläßt, die Entwickelung sich nach eigenem Urtheil zu denken. Je mehr diese Entwickelung nun von den Vermuthungen und Hoffnungen des Zuschauers abweicht, und durch das Eintreten unvermutheter Ereignisse (s. Coup) das Ende herbeiführt, je größer das Interesse. Gewöhnlich geben schon die Expositionsscenen (s. d.) den Ueberblick über die Mittel, welche die J. anwenden will, oder die Charaktere, auf welche und durch welche sie zu wirken gedenkt; steigert ihre hemmende Kraft gegen den Willen der Helden bis zur Peripetie (s. d.) und verliert durch das Denouement (s. d.) allen weitern Einfluß. So liegt also in der J. recht eigentlich der Unterschied des dram. Gedichtes von jeder andern Dichtungsgattung, und in der Art wie sie sich vor den Augen des Zuschauers entspinnt, fortentwickelt und endlich siegt oder entwaffnet wird, das Interesse am Drama. (L. S.)

Intriguenstück (Aesth.). Dram. Gedicht, welches sich vorzüglich durch verwickelte, besonders schwierige Verhältnisse und Beziehungen der darin handelnden Personen von dem Charakterstücke (s. d.) unterscheidet. In dem J. sind die Charaktere vom Dichter zur Knüpfung und Lösung der Intrigue, in dem Charakterstücke die Intrigue nur zur folgerechten Entwickelung der Charaktere angewendet. Der eigent-

liche Ursprung des J.es ist in den span. Comedias de Capa y Espada zu suchen, weil in diesen stets mehrere Neben-Intriguen die Haupt-Intrigue fördern oder hemmen. Von Spanien aus verbreitete sich diese Gattung nach Frankreich, England und Italien. Von deutschen Dichtern sind gar keine J.e bekannt. Beaumarchais war es, der in seiner Mariage de Figaro ou la folle journée das J. in seiner ausgedehntesten Bedeutung zur Anschauung brachte, nach ihm hat es sich nie wieder zu ausschließlicher Haltung erhoben. Lebrün bezeichnete in neuester Zeit eine seiner Uebersetzungen aus dem Franz.: Casanova im Fort St. André als J., ohne indessen durch das Stück selbst die Nothwendigkeit dieser Bezeichnung zu rechtfertigen. (L. S.)

Introduction (Musik.). Im Allgemeinen die Einleitung zu jedem Musikstücke. Sonst war die J. nur bei größern Tonstücken, Symphonien, Oratorien u. s. w. üblich, jetzt findet man sie bei jedem Walzer und Hopser und häufig in höchst barocker Art. Im engern Sinne nennt man J. dasjenige Musikstück, welches in der Oper nach der Ouverture folgt und also die eigentliche Oper einleitet. Sie besteht gewöhnlich aus einem Ensemble, in welchem Chor und Solostimmen wechseln und soll den ganzen Charakter der Oper andeuten. Doch finden darin häufig Ausnahmen Statt und besonders komische Opern beginnen oft mit einem Duett, Terzett u. s. w. Früher war die J. häufig mit der Ouverture verbunden, wie in Glucks Iphigenia, in Mozarts Entführung u. s. w. Ueber die dram. J. s. Exposition. (7.)

Inventarium. Verzeichniß aller einzelnen Gegenstände, die zu einem Gesammtvermögen, oder zu einer Gattung desselben gehören. Beim Theater also Verzeichnisse der Garderobe, Dekorationen, Requisiten, Musikalien, Bücher rc. Das J. muß durchaus genau mit Angabe aller Bestandtheile und des Werthes und zwar doppelt angefertigt werden; ein Exemplar wird alsdann in die Hände des ersten Beamten bei den einzelnen Geschäftszweigen, wie des Garderobiers, Dekorateurs, Theatermeisters u. s. w. gelegt, das andere bleibt in den Händen der Direction. Jeder dieser Beamten hat die Pflicht, alle Anschaffungen, Aenderungen u. dergl. sofort pünktlichst in das J. einzutragen und diese Nachträge auch im Directions-J. zu bewirken. Wo eine Oberbehörde, wie eine Deputation des Magistrates, ein Ausschuß von Actionairen u. s. w. vorhanden ist, hat auch diese eine Abschrift des J. — Vergl. Garderobe-J. (B.)

Invention (v. lat.), Erfindung (s. d.).

Inventur. Eigentlich die Entwerfung eines Inventariums. Gewöhnlich aber die Vergleichung der wirklich vorhandenen Gegenstände mit den Angaben der Bücher. Diese

I. muß beim Theater wenigstens alljährlich von einem des Geschäftes durchaus kundigen Beamten abgehalten werden. (B.)

Io (Myth.). Tochter des Inachus, von Jupiter selbst geliebt. Um Juno zu täuschen, verwandelte Jupiter sie in eine schöne Kuh. Aber die eifersüchtige Juno bat sich dieselbe zum Geschenke aus und übergab sie dem Argus zur Bewachung. Zwar befreite sie Mercur, indem er den Argus erschlug, aber I. mußte, von der Göttin verfolgt, den ganzen Erdkreis durchrennen, bis sie in Aegypten zu Boden sank, Jupiter um Erlösung anflehte und sie erlangte; worauf sie den Epaphus gebar und später mit der ägyptischen Isis (s. d.) identificirt ward. (F. Fr.)

Iocaste (Myth.), s. Oedipus.

Ion (Myth.) war, nach Euripides gleichnamigem Drama, Sohn der Creusa und Apollos, welcher den von der Mutter ausgesetzten Knaben in seinem Tempel zu Delphi erziehen ließ. Als dort Xuthus, Creusas Gemahl, den Gott wegen der Kinderlosigkeit seiner Ehe befragte, bezeichnete dieser ihm I. als seinen Sohn; aber Creusas Eifersucht erblickte in ihm die Frucht einer frühern Liebe ihres Gatten und bereitete demselben einen Gifttrank, den aber I. den Göttern spendete. Nach Entdeckung des Vorhabens seiner Mutter verfolgte er sie zum Altare Apollos, wo eine Priesterin des Gottes durch Enthüllung des Geheimnisses die Verwickelung löste. I. ward König von Athen und galt als Stammvater der Jonier. (F. Tr.)

Iphigenia (Myth.). Die mythische Geschichte I.s entstand durch Verschmelzung der Cultüberreste der alten von den Pelasgern als I., von den Griechen als Artemis verehrten Gottheit, mit den Erzählungen von den Schicksalen der Tochter Agamemnons und Clytemnestras; sie gehört zu den Stoffen, welche ihre Ausbildung hauptsächlich den dram. Dichtern verdanken, und bildet gewissermaßen den Schlußstein des dram. Gebietes, welches die Geschichte des Hauses der Atriden umfaßt. Dianas Zorn lastete auf dem Heere der Griechen. Nur durch die Opferung I.s, der Tochter Agamennons, konnte die Göttin versöhnt werden. Das Opfer geschieht, aber die versöhnte Göttin entrückt die ihr geweihte Jungfrau in einer Wolke und setzt an deren Stelle eine Hindin. Diesen Theil des Mythus behandelt I. in Aulis, das berühmte Drama des Euripides, ins Deutsche namentlich von Schiller übersetzt. Schon in der I. in Aulis entwickeln sich die Motive des Untergangs Agamemnons, in dem aufsteigenden Hasse seiner Gattin gegen den vermeintlichen Kindesmörder. Orest erhält von Apollo den Auftrag, das in Taurien verehrte Bild seiner Schwester Artemis nach Griechenland zu entführen; dorthin hatte die Göttin I. als ihre Priesterin versetzt; sie selbst ward durch Menschenopfer ver-

ehrt, als welche alle ins Land kommende Fremdlinge dienten. Auch Orestes und Pylades erwartete dieses Schicksal, doch die Priesterin erkennt in dem Opfer den Bruder, und sie bewerkstelligen die gemeinschaftliche Flucht mit dem Götterbilde in die Heimath. Diesen Theil der Erzählung behandelt die taurische J. von Euripides, welche mit Recht als eines der ausgezeichnetsten tragischen Erzeugnisse gilt; namentlich gehört die Erkennungsscene der Geschwister zu den Trefflichsten, was je die dram. Kunst hervorgebracht hat. Zweifelhaft muß es daher scheinen, ob Goethe in seiner J. sein Vorbild nur erreicht, oder übertroffen habe. Bei ihm namentlich tritt J. in ihrer vollen Reinheit auf; die Göttin entführt sie nach Tauris, um sie vor der Berührung mit den Unthaten im väterlichen Hause zu bewahren, damit in ihr ein würdiges Werkzeug zur Lösung der tragischen Geschichte der mycenischen Königsfamilie erhalten werde. Als ganz neues Element der Verwickelungen hat Goethe Thoas Liebe zu J. in die Handlung eingeflochten, welche aber keineswegs durch Ungestüm der Leidenschaft die Reinheit der Charaktere stört, sondern durch ihre freiwillige Unterwerfung unter das Schicksal, das trefflichste Muster einer Vereinigung antiker und moderner tragischer Motive bereiten hilft. (Vergl. Goethe.) (F. Tr.)

Irene (Myth.), eine der Horen. Sie gilt als Schutzgöttin des Friedens und wird mit einem Palmzweige in der Hand und einem Waffenbündel oder einer Rüstung unter den Füßen abgebildet. (F. Tr.)

Iris (Myth.). Die Dienerin und Botin der Juno, welche mit pfeilschnellen Schritten oder mit goldenen Fittigen auf dem Regenbogen auf und nieder steigt, der Götiin Befehle auszurichten. Oefters erscheint sie auch mit einem regenbogenfarbigem Nimbus um das Haupt. (F. Tr.)

Ironie (Aesth. und Rhet. Vom griech.), eine Figur des feinern Spotres, indem man, in verstellter Unwissenheit und mit dem Scheine von Treuherzigkeit, Naivetät und Einfalt (weshalb auch Campe das Wort nicht erschöpfend genug mit Schalksernst, Jean Paul dagegen mit Ernst des Scheines übersetzte) an irgend einem Gegenstande Eigenschaften lobt und ihm Vollkommenheiten beilegt, die er nicht oder vielmehr von denen er gerade das Gegentheil besitzt. Eine Art davon ist die Persifflage (s. d.), die aber stärker und deutlicher hervortritt, eine Ab= oder Nebenart der Sarkasmus (s. d.). Von der Naivetät unterscheidet sich J. dadurch, daß diese mit Bewußtsein und Absicht verfährt; man könnte sagen, die Naivetät sei unbewußte J., die J. bewußte Naivetät. Die feinwitzigen Athenienser waren Meister in der J., vor Allem Sokrates, sodann Plato, wo er

in seinen Dialogen den Sokrates, diesem gewiß viele Aussprüche unterschiebend, redend einführt. In Deutschland, wo man Alles in das Gebiet der philosoph. Speculation zu versetzen sucht, hat man auch der J. eine weitere Bedeutung gegeben, so daß sie in der Kunst als Aeußerung der Freiheit des Künstlers erscheint, indem dieser die Gebrechlichkeiten des menschlichen Daseins zwar kennt und nachweist, sie aber auch als Bedingungen des Daseins gelten läßt und sich auf der Höhe seiner Begeisterung leicht und scherzend mit ihnen aussöhnt. So ist die J. an die Spitze einer ganzen Kunstrichtung gestellt, ja von Solger gewissermaßen, im Verein mit der Begeisterung, als Mittelpunkt der künstler. Thätigkeit überhaupt proklamirt worden. (H. M.)

Isis (Myth.), s. Osiris.

Ismene (Myth.), s. Oedipus.

Isländisches Theater. Wie die Eskimo (s. d.) haben auch die Isländer eine Art Schauspiel, welches jedoch noch einfacher, wie das der Eskimo ist. Es besteht aus einem Amazonen-Aufzuge, der Zureitung eines Pferdes, der Jagd eines ausgestopften Hirsches, dessen Geweih mit Lichtern geziert ist u. s. w. So einfach indessen diese Darstellungen sind, so werden sie doch regelmäßig in 3 Abtheilungen getheilt; zwischen jeder derselben führen die Zuschauer eine Vike-Vaka auf, einen Tanz oder vielmehr eine Promenade mit Gesang, bei welchem Männer und Frauen sich die Hände reichen und einige der Polonaise ähnliche Touren machen. Vergl. Olaffen und Povelsen, Reise durch Island. Kopenhagen 1774.

Isolirung des Spieles (Theaterw.). Eine Bühnenkrankheit, die täglich mehr um sich greift und leider von hochgestellten Mimen am meisten fortgepflanzt wird. Sie ist eine Geburt des Egoismus, und zerstört eben so sehr die Intentionen des Dichters und des Mitdarstellers, wie den Genuß des sinnigen Zuschauers. Von der Idee des wahren Künstlers, im Vereine mit Andern ein Ganzes vorzuführen, hat der Isolator keine Spur; der Eindruck, den der Dichter beabsichtigt, regt seine Theilnahme nur in so fern an, als er ihn zu seiner Herausstellung bedarf; seine Umgebung ist ihm gleichgültig, läßt sie sich nur willig für seine Scenen abrichten, verdirbt sie ihm nur nichts; Allein will er dastehen, aus dem Rahmen treten, verblüffen, was ihm nur zu oft gelingt, und der Dichter, wie seine Mitspieler dienen ihm nur als Folie. Wie so ganz anders, wenn sich alle Kräfte dahin vereinen, ein Ganzes mit möglichster Vollendung vorzuführen; das allseitige Streben verdeckt alsdann einzelne Schwächen, während der Isolator deren vielmehr hervorzieht. Schon Müllner warnte vor diesem damals

noch selteneren Uebel und führte zugleich an, wie es auch den Dichter oft überkomme, und es dann ein Verdienst für den Darsteller wäre, seinen Fehler zu verbessern und die aus dem Licht gestellte Figur auf ihre Linie zurückzudrängen. Was würde er jetzt sagen, wo sich viele unserer Coryphäen damit beschäftigen, die J. d. Sp. in ein System zu bringen! — Wie rühmlich es auch ist, scheinbare Nebenrollen von höher Befähigten darstellen zu lassen, so haben sich diese doch auch zu hüten, als solche in die Linie treten zu wollen; auch sie verfallen dann in den Fehler des J.s und verkennen den ihnen vom Dichter angewiesenen Standpunkt. Ist nun aber sogar ein solcher Isolator an die Spitze einer Kunstanstalt gestellt dann wird das Publikum lediglich nur auf einen, von Combaben umgebenen Heroen angewiesen sein. (C. L.)

Isouard (Nicolo), geb. auf der Insel Malta 1777, weshalb er auch häufig Nic. de Malte genannt wurde; sollte sich zuerst dem Seedienste widmen, wurde dann aber Kaufmann und lebte als Handlungsdiener in Palermo. Hier betrat er gegen den Willen seines Vaters die musik. Laufbahn mit der Oper l'avviso ai maritati, die ermunternden Beifall erhielt. Unter dem Namen Nicolo ging er nach Livorno, wo er die Oper Artaserse mit dem günstigsten Erfolge auf die Bühne brachte. Diese Oper söhnte ihn mit seinen Eltern aus und verschaffte ihm die Stelle eines Ordenscapellmeisters auf Malta. 1801 ging er als Secretair des Generals Vaubois mit nach Paris, bildete sich dort weiter aus und debutirte dann mit der Oper Fanchette, jedoch ohne großen Erfolg. Um so glänzender aber wurden die Opern les confidences und Michel-Ange aufgenommen; sein Ruf war damit in Paris festgestellt und die letztere brach sich auch in Deutschland Bahn. Jetzt folgten schnell auf einander die Operetten: le médecin turc, Impromptu de campagne, le billet de lotterie (das Lotterieloos), Cimarosa, le dejeuner des garçons, l'intrigue au fenêtre, un jour à Paris, Leonce, und 6—8 a., die lange Zeit beliebte Repertoirstücke waren und zum Theil in ganz Europa gegeben wurden. Die größten Erfolge erzielte er indessen mit den Opern: Cendrillon (Aschenbrödel) und Joconde, unzweifelhaft die besten seiner Werke, die noch heute beliebt sind. Seine letzte Oper: la lampe merveilleuse kam erst nach seinem Tode zur Aufführung, der 1818 in Paris erfolgte. — J. war in seinen Compositionen pikant, phantasiereich und wahrhaft originell; ein unerschöpflicher Reichthum lieblicher neckischer Melodien quoll aus seinem Innern und sprudelnde Heiterkeit lebte in allen; aber er arbeitete flüchtig, incorrect und leicht und kümmerte sich wenig um die Tiefe seiner Gedanken. — Der Tadel, der

darüber sich erhob, verbitterte ihm das Leben, denn bei aller Liebenswürdigkeit als Mensch war er als Künstler äußerst empfindlich, ja neidisch auf jeden Ruhm, der sich neben ihm geltend machte. Der Umstand, daß Bojeldien ihm in der Akademie vorgezogen wurde, war Mitursache seines Todes. (3.)

Italienisches Theater. In Italien, wo die alte Schauspielkunst in der höchsten Blüthe stand, wo das Bedürfniß der Spiele dem des Brodes gleich kam (Panem et Circences!) und wo die Trümmer der colossalen Theater beständig an jene Herrlichkeiten erinnerten, war die theatral. Kunst im Mittelalter nie ganz untergegangen, und man kann annehmen, daß das religiöse Drama dort zuerst entstand, obgleich es sich nicht mit histor. Bestimmtheit nachweisen läßt. Auf jeden Fall aber war es ebenso alt, wie in andern Ländern Europas. Schon 1264 finden wir in Rom die Gesellschaft del Gonfalone, welche den Zweck hatte, die Leidensgeschichte Jesu dram. darzustellen. Lorenz von Medici selber schrieb ein Drama dieser Gattung: über das Leben zweier Heiligen, und Roscoe (The Life of Lorenzo. Vol. I. p. 204) erwähnt, daß er eine beträchtliche Sammlung ähnlicher Produktionen aus dem 15. Jahrh. besitze. — Wie in Frankreich knüpfte sich auch in Italien die dram. Poesie an die Mysterien des Glaubens, an die Feierlichkeiten der Kirche. Die ältesten von Pilgern und Klosterbrüdern aufgeführten scenischen Darstellungen hatten den Namen: vangelii, istorie spirituali. Allmälig ging aus ihnen die Farce als das Hauptelement des ital. Volkstheaters hervor, das nun durch die Gestaltung der Masken eine ganz eigenthümliche Form annahm. Sie gaben nämlich stehende Charaktere ab, welche die Eigenthümlichkeit des Nationalen in Tracht, Sprechart und komischen Manieren darstellten. Die älteste Maske war der Dottore, auch Gratiano genannt, von Bologna, die Personification eines pedantischen und langweiligen Wortmachers; der Pantalone, venetianischen Ursprungs und eigentlich ein Kaufmann, war der bis zur Einfalt gutmüthige, oft auch verliebte Vater; der Arlechino von Bergamo spielte mit dem Scapino die Rolle des listigen Bedienten bei den Vorigen; der Pulcinello von Neapel war der geschmeidige, possenreißerische Schmarotzer; Spaviento der spanisch-neapolitanische Renommist; Gelsomino der röm. Stutzer; Brighella von Ferrara ein verschlagener, trotziger Plebejer; Colombine des Arlechino Geliebte ꝛc. Der Gesammtname dieser Masken, die sich vielfach unter andern Namen in den verschiedenen Städten Italiens individualisirten, war Zanni, auch Zanneschi, ein Wort, das mit dem altröm. Lustigmacher Sannio zusammenhängen soll. Diese Masken improvisirten ihre Stücke und

bereiteten sich dazu höchstens durch eine Skizze des Planes (s. Argumento) vor; die lustige, phantastische Ausführung blieb der Eingebung des Augenblicks überlassen und man nannte daher dies Volksschauspiel, als aus dem Stegreif entwickelt, commedia del arte (s. d.). Sein Gegensatz war die commedia erudita, die von den gelehrten Dichtern ausging. Ihr bestimmter Anfang fällt in das Jahr 1470, als es die röm. Academie der Gelehrten und Dichter unternahm, einige Lustspiele des Plautus latein. aufzuführen, um die Alten mehr in das Leben zurückzurufen. Solche Darstellungen waren damals Feste der gebildeten Welt, und über dem grenzenlosen Eifer, mit welchem man die Alten nachzuahmen suchte, übersah man oft das Leere der Handlung und das Schwülstige des Ausdrucks. Indem aber keine Stadt der andern darin einen entschiedenen Vorrang abgewinnen konnte, so vermochte sich auch kein so allgemein herrschendes System der dram. Kunst, wie in Frankreich, zu gestalten, und während des ganzen 16. und 17. Jahrh.s blieb der Gegensatz der volksthümlichen Posse und des den antiken Vorbildern nachstrebenden todten Kunstdramas ohne rechte Auflösung, die erst im 18. Jahrh. eintreten sollte. — Der 1. dram. Dichter, den wir hier zu berücksichtigen haben, ist Angelo Poliziano, geb. 1454 auf dem Schlosse Monte-Pulciano; war Lorenzo's Gesellschafter und Lehrer der alten Literatur in Florenz, und starb 1494. Seinen Orfeo (mit seinen übrigen Gedichten haben wir es hier nicht zu thun), schrieb er in 2 Tagen, und er wurde 1483 am Hofe zu Mantua aufgeführt, um dadurch die Rückkehr des Cardinals Gonzaga zu feiern. Er ist eine dramatisirte, in 5 Acte getheilte, mit Chören untermischte Ekloge. Den Inhalt macht die bekannte Geschichte des Orpheus und der Eurydice aus; jeder Act besteht aus 50—100 Versen, ein kurzer Dialog setzt die von einem Act zum andern vorfallenden Ereignisse auseinander und führt so eine Ode, einen Gesang oder eine Klage herbei. Abwechselnde Sylbenmaße, die Terza rima, die Ottave, selbst die künstlichen Strophen der Canzone dienen zum Dialog, und die lyrischen Stücke sind fast immer durch einen Refrain gehoben. Der Reiz der schönen Verse, unter denen freilich auch noch latein. waren (so singt Orpheus z. B. das Lob des Cardinals von Mantua in einer lat. Ode von 13 sapphischen Strophen), die Begleitung der Musik und der Aufwand der Decorationen bei der Aufführung wirkten sehr merklich auf das ital. Theater ein. Das Schönste im ganzen Stücke ist die Dithyrambe, mit der die Handlung schließt. Kein neueres unter den lyrischen Schilderungen bacchantischer Wildheit hat noch diesem trefflichen Taumelgesange den Preis abgewonnen. — Bernardo Accolti (l'unico Aretino ge-

nannt), lebte in der 2. Hälfte des 15. Jahrh.s, und schrieb eine Komödie: Virginia, oder ohne besondern Titel: die Komödie des Bernardo Accolti, welche dieselbe Geschichte zum Gegenstande hat, die Shakspeare in seinem Lustspiele: Ende gut Alles gut behandelte. Die Einheiten der Zeit und des Orts kümmerten ihn nicht. Er ließ die Scenen wie Bilder in einem Guckkasten auf einander folgen und die Personen in Stanzen ihre Meinung sagen, besonders ihr Gefühl ausdrücken, so wie an eine nach der andern historisch die Reihe kam. Die ganze Composition zerschnitt er, um der alten Sitte willen, in 5 Acte. Und so wurde diese lyrisch dramatisirte Novelle unter dem Namen eines Lustspiels aufgeführt zu Siena bei der Vermählung eines edlen Herrn Antonio Spanocchi. — Giovanni Ruccellai (1475—1525) schrieb außer seinem Lehrgedichte le api auch 2 Tragödien: Rosmunde und Orest, welche aber nicht glücklich ausfielen. Die erstere enthält die Geschichte von der Ermordung des Longobardenkönigs Alboin durch seine Gemahlin Rosamunde; die Handlung ist einfach, aber die Charaktere sind entweder unbedeutend oder gar gemein und die Scenen da, wo sie Schauder erregen sollen, ekelhaft. Der Dialog ist in reimlosen Jamben und die Gesänge des aus Weibern bestehenden Chores sind Canzonen. Der Orest ist besser; er schließt sich ganz an die 2. Iphigenie des Euripides an und hat in Nebensachen manche gelungene Verbesserung. — Luigi Alamanni's (1495—1556) Lustspiel Flora fand keinen Beifall, und sein Trauerspiel Antigone ist nur eine metrische Uebersetzung des Stücks von Sophokles. — Giovan Giorgio Trissino (1478—1550) schrieb ein Lustspiel: die Zwillinge (i simillini) worin er den Plautus und Terenz nachahmte, und, um es recht antik zu machen, sogar einen Chor hineinbrachte. Seine Tragödie Sophonisbe erregte großes Aufsehen, weil sie das 1. ganz nach den antiken Tragikern gebildete ital. Drama war; sie ist nicht in Acte getheilt; der Chor, der aus Weibern der Stadt Cirtha besteht, ist mit Sorgfalt in Canzonenform behandelt, der Dialog in den versi sciolti. — Ludovico Ariosto (s. d.), einer der größten Dichter aller Zeiten, wendete sich auch dem Drama zu. Zwar verläugnet sich in seinen dram. Productionen das Genie ihres Urhebers nicht, doch sind sie auch nicht besonders hervorzuheben. Die Lustspiele: I Suppositi, la Cassaria, la Lena, Il Negromante und das Festspiel la Scolastica sind mit ihren Sclaven, Schmarotzern, Ammen, Vätern, Abenteuerinnen &c. dem röm. Lustspiel frostig nachgebildet. Die beiden ersten sind dadurch merkwürdig, daß sie in den versi sdruccioli, d. h. gleitende Verse, für das Theater von Ferrara umgearbeitet wurden, nachdem sie ursprünglich in Prosa geschrie-

ben waren. — So sehr nun auch das Drama in dieser Zeit begünstigt und gepflegt wurde, so gelang es doch nicht, ein gediegenes und wahrhaft nationales hervorzurufen. Die Fürsten, besonders die Herzöge von Ferrara, thaten was in ihrer Macht stand, Dichter und Schausp. zum edelsten Wetteifer zu wecken. Aber das dram. Genie, das in dieser günstigen Zeit den rechten Ton hätte angeben müssen, blieb aus. Kaum wollten sich Schausp. finden, die neuen Stücke aufzuführen, obgleich man damals in keiner lebenden Sprache bessere hatte, als im Ital. Das prächtige Theater zu Ferrara war und blieb mehr ein Liebhaber= als ein Nationaltheater. — Aus der ungeheuren Masse von Dramen (Riccoboni rechnet von 1500—1736 etwa 5000 heraus) dieser Periode, nämlich bis zum Anfang des 18. Jahrh.s, wo das i. T. einen neuen und bedeutendern Aufschwung nahm, wollen wir nur wenige aufführen. Ueberhaupt hat die dram. Poesie in Italien nie eine so hohe Blüthe erreicht, wie die Lyrik und das Epos, oder wie das Drama in andern Ländern, namentlich in Spanien und England. — Bernardo Dovizio, oder Divizio von Bibiena, den der Papst Leo X. zur Cardinalswürde erhob, schrieb mit Ariost zugleich ein Lustspiel in Prosa, welcher Versuch ihm wenigstens nicht ganz mißlang. Die leichte und rasche Sprache des kom. Dialogs glückte ihm sogar besser als Ariost in dessen Lustspielen. Sonst hat sein Lustspiel Calandra wenig dram. Werth. Die Intrigue dreht sich um Verkleidungen und Verwechselungen, welches Thema damals alle kom. Reize in sich zu fassen schien. — Auch der als Politiker und Geschichtschreiber berühmte Niccolo Macchiavelli (1489—1527), schrieb 2 Lustspiele: Clytia und la Mandragola (das Alrauntränkchen), beide in Prosa; das 1. eine Nachahmung der Casa des Plautus, das 2. ganz Original, so daß man es einzig in seiner Art nennen kann. Auch aus der Clytia spricht der Geist des wahren Lustspiels in dem reinsten und leichtesten Dialog; doch so durchaus komisch in Erfindung und Ausführung, wie la Mandragola, und dabei so voll feiner Menschenkenntniß und schneidender Satyre ist kein anderes Lustspiel in der ital. Literatur bis auf die Epoche des Grafen Gozzi. Wäre nicht die Intrigue dieses Stückes so unedel, daß es sich deshalb auf einem rechtlichen Theater nicht mehr zeigen darf, und wäre die Katastrophe ebenso überraschend, wie sie komisch ist, so gäbe es überhaupt kein musterhafteres Lustspiel; die Charaktere sind mit der pikantesten Wahrheit aus dem wirklichen Leben genommen. Noch 2 der witzigsten Köpfe ihres Jahrh.s betraten denselben Weg zu einem kom. Nationaltheater: Pietro Aretino, und Grazzino, genannt Il Lasca. Beide wollten in ihren Lustspielen nicht griech. und röm. Sitten

und Charaktere nach dem Plautus und Terenz, sondern die ihres Zeitalters nach dem Leben schildern; doch wurden sie dadurch nicht so berühmt, wie durch ihre minder rühmlichen Werke. — Wir begnügen uns damit, hier noch einige Lustspieldichter aus dieser Periode aufzuführen: Giammaria Cecchi, Giambattista Gelli, Agnolo Firenzuola, d'Ambra, Salviati, Caro, Verchi, Razzi, Ercole Bentivoglio, Lodovico Domenichi, Dolce, Tansillo, Niccolo Buonaparte ꝛc. — Als einer besondern Gattung müssen wir hier das Schäferdrama erwähnen, weil sich 2 der vorzüglichsten Dichter Italiens darin versucht haben. 1572 schrieb Torquato Tasso sein Schäferdrama Amynta in 5 Akten und rief dadurch eine zahllose Schaar von Nachahmern hervor. Die Handlung, die eigentlich außer der Scene bleibt, ist sehr einfach. Jeder Akt hebt mit der Erzählung einer unerwarteten Katastrophe an, in den einzelnen Scenen steht die Handlung still ohne rechte Entfaltung; aber die trunkene Wollust, welche die weichen Verse selbst im Ausdruck der Verzweiflung athmen, riß allgemein hin. Auch im eigentlichen Drama versuchte sich Tasso, doch sein Lustspiel: gli intrichi d'amore drängt so viel abenteuerliche Begebenheiten in dem engen Raum von 5 Akten zusammen, daß die Thatsachen nackt ohne allen höheren Aufschluß und Zusammenhang mit unerträglicher Härte nebeneinander stehen, und sein Trauerspiel: il Torrismondo, dessen Erfindung er in die Geschichte der Ostgothen hineinlegte, besteht eigentlich nur aus Erzählungen von dem, was außerhalb der Bühne vorgeht und aus Gesprächen, welche neue Ereignisse vorbereiten. Tasso schrieb es im Irrenhause im St. Annenkloster, als er schon tief gebeugt war, und die Chorgesänge, mit denen jeder Akt schließt, mögen, einzelne Scenen ausgenommen, das Schönste des Ganzen sein. — Der 2. Dichter ist Battista Guarini (s. d.), dessen Pastor fido, eine Nachahmung von Tasso's Amynta, seinen Namen zu dem Range der klassischen erhob. Die Handlung dieses Schäferdramas ist durch eine eingeflochtene Intrigue lebendiger als die des Amynta. Guarini hat sein Drama, welches mehr als 6000 Verse enthält, Tragikomödie genannt, weil er, während die Hauptcharaktere idealisch sind, auch einige Carrikaturen einmischte. Die Eigenthümlichkeit des Pastor fido liegt in der vollendeten Verschmelzung des Antiken mit dem Modernen; der Inhalt ist romantisch und vom Geist der wahrsten, glühendsten Liebe erfüllt, die Formen sind einfach, groß und nur zuweilen durch das Spielende der Gegensätze in Gedanken und Bildern in das Tändelnde des erotischen Styles gezogen. — Weit hinter allen diesen Gattungen von Lustspielen blieb das ital. Trauerspiel zurück. Als wäre der helle und

kühne Geist der Italiener jener Zeit blind und entnervt gewesen, sobald es tragische Kunst galt, copirte man mit knechtischer Unbehülflichkeit die Form der Tragödien des Sophocles und Euripides, und fast noch mehr den frostigem Pomp des Seneca. Auf Trissins Sophonisbe, das erste regelmäßige Werk dieser Art in der neuern Literatur, folgte die Tullia des Lodovico Martelli, eines Mannes, der wohl einen sonoren Vers machen konnte, aber durch alle seine Verse bewies, daß der Geist der wahren Poesie wenig Theil an seinen metrischen Arbeiten hatte. Ein Gewebe von declamatorischen Phrasen und sonstigen Betrachtungen über die Ungewißheit aller menschlichen Dinge ist der Inhalt dieser Tullia. — Mehr als die Tullia zog die Aufmerksamkeit, zwar nicht des Publikums, aber doch der Gelehrten, ein mythologisches Trauerspiel: die Canace (la Canace) des Speron Speroni auf sich. An dieser, mit Greuelscenen erfüllten, dram. Arbeit Speroni's ist indessen nur der sonore Schwung der Sprache in kurzen, fast lyrischen Versen zu loben, mit dram. Geiste ist auch nicht eine Scene ausgeführt. — Nicht viel mehr läßt sich von den Trauerspielen des Cinzio Giraldi rühmen, auch nicht von seiner Orbecca (Orbecche), der die ital. Kritiker den Preis vor den übrigen zuerkennen. — Die Trauerspiele des Lodovico Dolce sind größtentheils nur Uebersetzungen oder verunglückte Umarbeitungen der Werke des Sophocles, Euripides und Seneca. Eine Dido fügte er nach dem Virgil hinzu. — Noch nennen wir den Astyanax und die Polyxena von Grottarola di Salo, und die Progne von Lodovico Domenichi. — Wir haben bis jetzt die commedia del arte als das improvisirte Volksschauspiel und die commedia erudita als das den antiken Dramen nachgeformte Drama kennen gelernt, das meist den Hoffeierlichkeiten als äußerer Schmuck sich anschloß. Auch haben wir in Poliziano's Orfeo, in Tasso's Amynta und Guarini's Pastor fido bereits opernartige Darstellungen gesehen, denen 1594 das Schäferspiel des Rinuccini aus Florenz folgte, welches man gewöhnlich die erste Oper nennt. Die commedia del arte und die commedia erudita bildeten einen vollkommenen Gegensatz; dort Lustigkeit, Spott, volksthümlicher Witz, oft von persönlicher Satyre belebt, hier, besonders in der Tragödie, verkehrte, verwickelte, unwahrscheinliche Plane, übelverstandene scenische Anordnung, unnütze Personen, doppelte Handlung, unpassende Charaktere, riesenhafte oder kindische Gedanken, schwache Verse, geschraubte Phrasen, Alles dies aufgestutzt mit übel angebrachten Gleichnissen oder müßigen Erörterungen aus der Philosophie und Politik, dazwischen eingeflochtene seelenlose Liebschaften, abgedroschene Zärtlichkeiten, die in jeder Scene vorkommen;

von tragischer Kraft ist nicht die geringste Spur. Im 18. Jahrh. glich sich nun der Gegensatz des unmittelbar aus dem Volksleben und seinem bunten Gewühl und des gelehrten aus dem Studium von Theorien und Mustern hervorgegangenen Kunstdramas dahin aus, daß einerseits die Oper und die Tragödie an Wahrheit und damit an Popularität, das Volksdrama aber an Zierlichkeit und Mannigfaltigkeit der Form gewann. Die Oper bildete sich zuerst aus durch Zeno und Metastasio; hierauf folgte das Lustspiel in Goldoni und Gozzi und diesem das Trauerspiel in Alfieri und Piedemonti. Die Oper wurde durch Apostole Zeno (1669 — 1750) nach dem franz. Trauerspiel gemodelt, was die Ursache wurde, daß er der musik. Entwickelung zu wenig Raum ließ. — Pietro Metastasio aus Rom (1698—1782) verdunkelte ihn eben dadurch, daß er sich dem Bedürfniß des Musikers mehr fügte. Die vollkommenste Reinheit, Klarheit, Zierlichkeit und Anmuth der Sprache überhaupt und insbesondere der sanfteste Wohllaut und die größte Lieblichkeit in den Liedern haben diesen Dichter klassisch gemacht. Zu dem erstaunlichen Glück, welches Matastasio in ganz Europa und besonders an den Höfen machte, hat sehr viel beigetragen, daß er nicht blos vermöge seines Amtes am wiener Hofe, sondern auch durch seine Manier Hofdichter war. Glänzende Oberflächlichkeit ohne Tiefe, prosaische Gesinnungen und Gedanken, mit einer gewählten poetischen Sprache ausgestattet, eine höfliche Schonung in Allem, in der Behandlung der Leidenschaften wie des Unglücks und der Verbrechen, Beobachtung der Schicklichkeit und scheinbarer Sittsamkeit, denn die Wollust wird in diesen Schauspielen nur eingeathmet, nicht genannt, da immer nur vom Herzen die Rede ist — alle diese Eigenschaften mußten diese tragischen Miniaturen der feineren Welt empfehlen. Der Pomp edelmüthiger Gesinnung ist nicht gespart, daneben sind aber frevelhafte Streiche in ziemlich leichtsinnigen Verknüpfungen angebracht. Nur wenige Opern des Metastasio haben sich auf der Bühne erhalten, weil der veränderte Geschmack in der Musik eine andere Einrichtung des Textes forderte; er hat selten Chöre und fast nie andere Arien als für eine einzelne Stimme, welche einförmig die Scenen beschließen und mit denen der Sänger immer wie triumphirend abgeht. — Das Lustspiel war seit dem 16. Jahrh. zahlreich bearbeitet. Wie bereits erwähnt dienten Plautus und Terenz diesen Stücken als Ideal. Giambatista della Porta, gest. 1615, benutzte die span. Intriguenstücke. Durch Gigli gest. 1721, Fagiulo, gest. 1742, Chiari, gest. 1787, fand der franz. Geschmack Eingang. Dieser artete zuletzt in matte Einförmigkeit aus, und Carlo Goldoni (s. d.), der dem Theater

einen neuen Schwung geben wollte, fügte sich der franz. Theorie nur in soweit, daß er die Bedeutung der alten Masken ermäßigte und ihren Antheil an der Handlung einschränkte. Es fehlte Goldoni wie auch sein großer Erfolg bewies, gar nicht an theatral. Einsicht, wohl aber an Gehalt, an Tiefe der Charakteristik und an Neuheit und Reichthum der Erfindung; seine Sittengemälde sind wahr, aber zu wenig aus dem Gebiet des Alltäglichen herausgespielt. Der große Beifall, den seine Stücke fanden, drohte in Venedig der Schausp.-Truppe Sacchi, die vortreffliche Masken besaß, beinahe den Untergang. Der Graf Carlo Gozzi (s. d.) schrieb daher für diese Truppe 1761 sein Mährchen von den drei Pomeranzen in dram. Form, womit er den Abbé Chiari, Goldoni und die Truppe, welche seine Stücke spielte, auf das glänzendste parodirte. Nun fuhr er fort Feenmährchen zu dramatisiren, in denen er neben dem wunderbaren versificirten und ernsthaften Theil die sämmtlichen Masken anbrachte und ihnen die freieste Entwickelung ließ. Es sind Stücke von kecker Anlage, noch mehr phantastisch als romantisch, wiewohl Gozzi zuerst unter den ital. Lustspieldichtern Gefühl für Ehre und Liebe zeigt. Die Ausführung ist keineswegs sorgfältig und künstlerisch ausgebildet, sondern nach Art einer Skizze hingeworfen, derb, fest und volksmäßig. Später wandte sich Gozzi zur Bearbeitung span. Stücke, allein ohne sich dadurch besonders auszuzeichnen. — In der Tragödie hatte Scipio Maffei, gest. 1755, zu Anfang des 18. Jahrh.s durch seine Merope ein Drama geliefert, das ganz dem Styl der Alten sich anschließen sollte; es war eine einfache, anständige aber etwas nüchterne, nach dem gelehrten Studium schmeckende Arbeit. Vittorio Alfieri (s. d.) aus Asti, war über die Erschlaffung seiner Zeit tief entrüstet und suchte in seinen 21 Tragödien starke und männliche Gefühle, die begeisterte Empfindung der Freiheit auszudrücken. Aber er verlor sich in das Kalte und Düstere des Stoicismus und entzog seinen Charakteren das individuelle Leben. In der Darstellung der Handlung selbst folgte er ganz dem franz. System der Einheit des Ortes und der Zeit, aber in der scenischen Entwickelung war er zusammengesetzter und im Dialog ohne jene gefällige und glänzende Beredsamkeit der Franzosen, die in ihren Tragödien für das Leere der Handlung und das Verfehlte der Charaktere so oft entschädigt. Alfieri's Sprache ist ohne Bilder und bis zur Rauhheit hart. Alessandro Pepoli, Vincenzio Monti und Giovanni Piedemonti, welcher letztere das histor. Schauspiel eingeführt hat, gingen zunächst in dieser ernsten Richtung fort, die in der Idee der Freiheit ihr Prinzip besitzt. — Von jeher ergötzten sich die Italiner mehr am Schaugepränge der Oper

und des Ballets, als an der einfachen, aber durchdachten Handlung des regelrechten Drama's, weshalb auch, als die zuletzt erwähnten Dramatiker abtraten, die Tragödie und Komödie immer mehr in den Hintergrund gedrängt wurden. Gegenwärtig nimmt die Oper oder das Melodram auf dem i. T. ohne Zweifel die erste Stelle ein, und die zweite wird vom Ballet und der Pantomime behauptet; Komödie und Tragödie sind ihnen untergeordnet. Unter den Librettisten, d. i. den Verfertigern der Libretti oder Operntexte, einer Classe von Literaten, die mehr Handwerker als Künstler, mehr Versmacher als Dichter sind, zeichnet sich seit langer Zeit der Genuese Felice Romani aus, ein wahrhafter Dichter, ebenso reich an Erfindung als geschickt in der Handhabung der Sprache, und in der Kunst, klassische Verse zu den melodischen Tönen der Musik zu fertigen. Seine Libretti, mehr als 100 an der Zahl, erschienen 1837 in einer Sammlung, die mit vielem Beifall aufgenommen wurde; doch ist zu bedauern, daß er seinem Talent und Geist nicht eine erhabenere Richtung und einen höheren Aufschwung gegeben hat. Neben ihm sind die Namen Gaetano Rossi, Giacomo Ferretti, Pietro Beltrame, Carlo Pepoli, Salvatore Cammarano fast die Einzigen, die dem ital. Melodram einige Ehre bringen. In der Komödie sind es nur Alberto Nota (**la pace domestica, la Cusinghiera etc. — Commedie complete, con saggio storico del prof. Salfi. Parigi 1829, 5 vols. 8.**), Bon, Brofferio, Marchesi, Derossi und Giraud, welche sich ein wenig über das Alltägliche erheben. — Von den ital. Tragikern des 19. Jahrh.s sind bemerkenswerth: Giovanni Battista Niccolini (s. d.) (**Lodovico Sforza, Giovanni da Procida etc.**), Silvio Pellico (s. d.) (**Tomasa Moro, Ester d'Engaddi. Eufemia di Messina, Francesca da Rimini etc.**), Carlo Marenco (**Conte Ugolino, Ezzelino, la famiglia Foscari, Adelisa etc.**), Lodovico Vivarelli (**Imelda Lambertazzi**), Mariano Caracciolo (**Morte di Maria Stuarda**), Coriolano da Bagnolo (**I Maccabei**), G. B. Miraglia (**Marzio Coriolano**), Francesco della Valla, Marquis von Casanova (**Giovanna I.**), Lodovico Forti (**Parisina**), Ferdinando Valcamonica (**Kodah-Bundah**), Carlo Pratolongo (**Tisbe**) und der Improvisator Lodovico Cicconi (**Cesare Borgia**). — Ueberhaupt ist das Bühnenwesen in Italien tief gesunken und G. Battaglia sagt in seiner Schrift: **Osservazioni sulle attuali condizioni del teatro drammatico in Italia**: Es giebt in Italien etwa 40 Banden, die blos in der Hoffnung angeworben sind, mit ihrer Hülfe Geld zu verdienen. Hat ein Impressario Geld, so ist er kaum im Stande alle die Schausp. abzuhalten, die von allen Endpunk-

ten Italiens ihm zuströmen. Fast alle diese Schausp. haben auf Tagbühnen begonnen, und entwöhnen sich selten des Tons, der darauf Wirkung macht. Die erste Liebhaberin, oder der Vorlauteste in der Gesellschaft wählen die Stücke, und übernehmen auch wohl das Zuschneiden franz. Stücke, die, auf eigene Faust übersetzt als die wohlfeilsten den Vorzug vor allen andern haben. Doch sieht man in einigen Städten, z. B. Florenz, mit großer Vorliebe Alfieri's und Goldoni's Stücke aufführen. Ueber die ziemlich glänzende äußere Gestaltung des Theaters s. die Art. über die ital. Städte. — Ausführlicheres über die Geschichte des i. T. findet man in folgenden Werkern: Tiraboschi, Storia della letteratura italiana. Mazzucchelli, Scrittori d'Italia. Crescimbeni, Storia della volgar poesia. Corniani, Secoli della litteratura italiana dopo il suo risorgimento. Dramaturgia, di Lione Allacci. Bozzolli, Dell' imitazione tragica presso gli antichi ed i moderni, ricerche. Die bereits genannte Schrift des Battaglia. Biblioteca teatrale economica. Turino. Biblioteca ebdomadaria teatrale. Milano. Teatro italiano, Leipzig, E. Fleischer. Einleitung. Ginguené Histoire littéraire de l'Italie. Simonde de Sismondi, Littérature du Midi de l'Europe. Villemain Cours de littérature française. Maginn, Les origines du Théâtre moderne. Riccoboni, Réflexions sur les Théâtres de l'Europe. Revue des deux Mondes, 1840, 15 Mars. Hallam, Introduction to the Literature of Europe. Bouterweck, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit. Bd. 1—2. A. W. v. Schlegel, Vorlesungen über dram. Kunst und Literatur. Czoernig, Skizzen aus Italien. (Dr. R. S.)

Ixion (Myth.), ein thessalischer König. Genoß wegen seiner Tugenden des Umgangs mit den Göttern; als er aber einst der Juno Gewalt anthun wollte, stürzte ihn Jupiter in den Tartarus, wo ein Rad ihn unaufhörlich umher schleudert. (F. Tr.)

J. (Jod.)

J (Jod), der 10. Buchstabe im Alphabet; seine Aussprache s. Aussprache der Buchstaben.

Jacobi (Johann Georg), geb. 1740 zu Düsseldorf, Prof. der Philosophie, Beredtsamkeit und Dichtkunst, starb als badenscher Titularhofrath zu Düsseldorf 1814. Bekannt als lyrischer, besonders anakreontischer Dichter, durch seine

tändelnden Briefe an Gleim, durch die Herausgabe mehrerer Taschenbücher u. s. w. Schrieb einige zum Theil durch schöne lyrische Einzelnheiten und musikalischen Wohllaut bemerkenswerthe dram. Gedichte, welche in seinen theatral. Schriften (Leipzig, 1792) enthalten sind Phädon und Naide, oder der redende Baum, Singspiel; der Tod des Orpheus, Singspiel; die Wallfahrt nach Compostel, Lustspiel; der Neujahrstag auf dem Lande, Vorspiel. In seiner satyrischen Oper: Die Dichter, welche in der Unterwelt spielt, verspottet er damalige literarische Lächerlichkeiten, z. B. den mit der nordischen Götterlehre getriebenen Mißbrauch. (M.)

Jacquemin Jadot, s. Masken.

Jäger. Eine Waffengattung, s. Infanterie.

Jagd (Alleg.), s. Krieg.

Jagd-Uniform (Gard.), die an den Höfen vorgeschriebene J.-U. und die Kleidung der Forstbeamten ist meist grün mit stehendem Kragen und schwarzen, rothen, oder blauen Aufschlägen. Die Beinkleider und Westen sind weiß, gelb oder auch grün. Die höhern Jagd- und Forst-Beamten haben Knöpfe und Verzierungen von Gold, die unteren von Silber. Jagd-Waffen sind die Büchse und der Hirschfänger; ehedem war es: die Keule, der Spieß, die Schleuder, die Schlinge und der Bogen. (B.)

Jagemann (Caroline), geb. 1780 zu Weimar, von außerordentlicher Körperschönheit und seltenen Talenten unterstützt, widmete sie sich der Bühne 1795 zu Mannheim, nachdem sie vorher Ifflands und Becks Unterricht genossen hatte. Sie erregte im Spiel und Gesang gleiche Sensation. 1797 wurde sie in Weimar als Hofsängerin angestellt und bald nachher vom Herzoge ganz außerordentlich begünstigt. Er erhob sie in den Adelstand und schenkte ihr ein Rittergut, von welchem sie sich Frau von Heigendorf nannte. Unter dem Doppelnamen J.-Heigendorf wirkte sie jedoch auf der Bühne fort bis zum Tode des Großherzogs; dann verließ sie Weimar und das Theater gänzlich und lebte abwechselnd in Berlin und auf ihrem Gute. Sie war eine der schönsten und begabtesten Sängerinnen Deutschlands, besaß eine ungemein liebliche, klang- und seelenvolle Stimme, den trefflichsten Vortrag und ein hinreißendes Spiel. Trotz mancher sehr unfreundlichen Stimmung, die in Weimar gegen sie vorhanden war, da man ihr die Schuld zuschrieb, daß Goethe von der Verwaltung des Theaters zurückgetreten war, wußte sie sich als Künstlerin selbst bei ihren vorgerückten Jahren doch stets Anerkennung zu erzwingen und noch heute schwelgen die Kunstfreunde in der Erinnerung an ihre Leistungen. 3.

Jago (Orden von St. J. di Compostella). Die Ent-

stehung dieses span. geistl. Ritterordens kann um 1170 angenommen werden. Der König ist Großmeister, die Ritter geloben eheliche Treue, Armuth und Gehorsam. Der 1. Großmeister war Ferdinand der Katholische, 1499. Ordenszeichen: eine goldene, 3strängige Kette mit einem schwertförmigen Kreuze, dessen Knopf die Form eines Herzens hat und dessen mittlere Balken in Lilien auslaufen. Die Ritter tragen es theils im Knopfloche, theils auf der linken Seite des Kleides. Bei Festlichkeiten erscheinen sie in einem weißen Mantel. **Portugal**, das gleichfalls im Besitze dieses Ordens war, hat denselben 1789 in einen Civil-Verdienst-Orden des h. Jacob vom Schwert umgeschaffen und in 3 Klassen: Großkreuze, Commandeurs und Ritter getheilt. Das alte Ordenszeichen ist geblieben, doch hat die Königin Maria für die beiden 1. Klassen darüber ein rothemaillirtes Herz hinzugefügt. Die Großkreuze tragen das Ordenszeichen an einem violetten Bande von der Rechten zur Linken, die Commandeurs um den Hals, die Ritter im linken Knopfloche; bei den beiden 1. Klassen kommt hierzu auf der linken Brust ein silberner Stern, worin das Ordenskreuz und darüber ein kleines schwarz und roth emaillirtes Kreuz sich befindet. Bei Festlichkeiten tragen die 1. Klassen einen weißen Mantel und darüber an der Halskette das Ordenszeichen. Während der portug. Orden noch blüht, ist der span. in neuester Zeit aufgehoben worden. (B. N.)

Jahr (Alleg.). Bei den Alten wurde das J. durch den Janus portunus personificirt; er hatte 4 Köpfe, wovon der eine mit Blumen, der andere mit Aehren, der 3. mit Weinranken umkränzt war, der 4. trug eine Pelzmütze. Auch gab man einem Genius einen solchen 4köpfigen Scepter als Personification des J.s. Neuere stellen das J. dar durch eine weibliche Figur, die einen Blumenkranz auf dem Haupte, Aehren und eine Sichel in der rechten Hand und ein Fruchthorn unter dem linken Arme trägt; zu ihren Füßen steht eine Kohlenpfanne. Oder auch durch einen fliegenden Genius mit einem Blumenkranze, der Garben auf der Schulter, Früchte im Schooße trägt und Schlittschuhe an den Füßen hat; über ihm ist ein Theil des Zodiacus zu sehen. Vergl. Janus. (K.)

Jahreszeiten (Alleg.). Diese werden auf verschiedene Art personificirt. 1) Durch 4 Jungfrauen; die eine trägt einen Blumen-, die 2. einen Aehren-, die 3. einen Weinranken-Kranz, die 4. einen Kranz von Tannen oder entlaubten Baumzweigen. Auf den Gürteln sind die Zeichen des Thierkreises, der Frühling und Herbst tragen leichte Gewänder, der Sommer ist halb nackend und der Winter in Pelz eingehüllt. 2) 4 Genien, von denen der 1. ein

Blumenkörbchen, der 2. eine Handsichel und einige Aehren, der 3. ein Rebenmesser und eine Traube, der 4. eine Kohlenpfanne hält. Eine sehr sinnige Darstellung der J. ist 3) folgende Gruppe: Eine weibliche Figur (das Jahr) umgeben 4 Kinder; den Frühling hält sie auf dem Arme und er setzt ihr einen Blumenkranz auf; den Sommer führt sie an der Hand, er ist mit Aehren bekränzt und hält eine Sichel; der Herbst steht neben ihr mit einem Rebenkranze und bietet ihr eine Trinkschale; der Winter sitzt zu ihren Füßen und wärmt sich die Hände über einem Gefäß mit Kohlen. Auch giebt es verschiedene mytholog. Gruppen zur Darstellung der J. (K.)

Jalenus (Myth.). Name der Klage und Trauergesänge bei den Griechen, welchen der personificirende Mythus zu dem des Erfinders und Vorstehers dieser Gesänge, eines Sohnes Apollos und einer Muse gestaltete. (F. Tr.)

Jambe, Jambus, s. Vers, Versfuß.

Janitscharen. D. h. neue Krieger, die ehemalige regulaire Infanterie der Türken; wurde 1826 aufgehoben und zum Theil grausam vernichtet. Sie trugen sämmtlich rothe Hosen und blaue Strümpfe, auch gleichförmige hohe breite weiße Mützen, von denen ein Stück Zeug wie ein Rockärmel, oder ein Sack herabhing; später trugen sie Turbane; die Röcke dagegen wählten sie nach Belieben, was einem Regimente ein burlesk-buntes Ansehen gab. Ihre Kochkessel dienten als Fahnen und wurden eben so heilig gehütet. Die Waffen der europäischen J. bestanden in einer langen Flinte, einem kurzen krummen Säbel und einem Pistol; die asiatischen hatten statt der Flinte Bogen und Pfeile. (B.)

Januarius (Orden des h.). Karl, König von Neapel, stiftete ihn 1738. Ordenszeichen: ein goldenes, 8spitziges, weiß emaillirtes Kreuz mit runden Knöpfen auf den Spitzen nnd goldenen Lilien in den Hauptwinkeln. Auf der Vorderseite der h. J. Auf der Umseite im runden, blauen Mittelschilde ein goldenes Buch und zwei Meßvasen, darum die Umschrift: In sanguine foedus. Es wird an einem breiten, ponceaurothen Bande von der rechten Schulter nach der linken Seite getragen; dazu auf der linken Brust ein silberner 8strahliger Stern mit goldenen Lilien in den Winkeln. In der Mitte desselben ist ein 4eckiges, silbernes Kreuz, auf dessen Einfassung die Ordensdevise. Die Festkleidung besteht in Rock und Weste von Drap d'Argent, purpurfarbenem, mit goldenen Lilien besäetem Mantel, mit perlfarbenem Taffet gefüttert und hermelinartig besetzt. Dazu ein schwarzer Hut mit weißen Federn. Das Ordenskreuz wird an goldener Kette um den Hals getragen, deren Glieder

abwechselnd aus Bischofsmützen, Bischofskreuzen und dem Buchstaben C bestehen. (B. N.)

Janus (Myth.), eine italische Gottheit, deren ursprünglicher Begriff die Idee der gesammten Weltregierung umfaßt zu haben scheint, sich später aber in einzelnen, bald die physische, bald die moralische Ordnung der Dinge betreffenden Vorstellungen modificirte; überdieß auch mit der ältesten Geschichte Italiens verschmolzen ward. Am meisten treten hervor die Auffassungen des J. als Gottes der Zeit und ihrer Eintheilungen: des Jahres, der Jahreszeiten und des Tages, als des Beherrschers der Vergangenheit und der Zukunft. Nach ihm war der Monat Januar benannt, der zur Geltung des 1. im Jahre gelangt ist; besonders dieses Monats erster Tag war ihm heilig, der in Rom als allgemeiner Freudentag gefeiert ward, was man hauptsächlich durch gegenseitige Geschenke äußerte; eben so der 9. Tag, die Agonalien. Als vorzügliche Nationalgottheit der Römer war J. eben so sehr Beschützer im Kriege als Erhalter des Friedens; die beiden Pforten seines Tempels standen offen, so lange Rom sich im Kampfe befand und wurden verschlossen, wenn allenthalben die Waffen ruhten. Oeffnung und — wegen der Seltenheit — namentlich Schließung wurden mit der größten Feierlichkeit vollzogen. Dabei dachte man sich den J. als die Kriegsgottheiten in seinem Tempel gefesselt haltend, die er aber bei Ausbruch der Feindseligkeiten entfesselt und entläßt. J. ward gewöhnlich mit doppeltem Gesicht abgebildet; in der Regel sieht man darin ein Symbol der die Vergangenheit und Zukunft umfassenden Zeit; daher das eine ein Greisen-, das andere ein Jünglingsgesicht. Seine Attribute sind der Schlüssel, bald auf seine Herrschaft in der Natur, bald auf seine Vorsteherschaft des Hauswesens — namentlich der Thüren — gedeutet und ein Stab in der rechten Hand, den Gott des öffentlichen Verkehrs und der Straßen bezeichnend. Auch mit 4fachem Gesicht ward er abgebildet in Bezug auf die 4 Jahres- oder Tageszeiten. (F. Tr.)

Japanisches Theater. (Theaterstat.). Das j. Schauspiel steht hinsichtlich der Dichtung weit unter dem chinesischen, mit dem es im Allgemeinen eng verwandt ist. Der Stoff wird meist der Götter- und Heldengeschichte entnommen, deren Abentheuer, Thaten und verliebte Streiche versificirt und mit Musikbegleitung abgesungen werden; doch werden auch die europäischen Sitten und Gebräuche oft verspottet. Die Stücke sind in Akte und Auftritte eingetheilt und beginnen jedesmal mit einem Prologe, der zwar den Inhalt andeutet, aber die Entwickelung nicht verräth. Sämtliche Stücke sind kurz und es werden deren mehrere

nacheinander gegeben; die Zwischenakte werden durch Tanz oder durch Possenreißereien der komischen Person ausgefüllt. Diese Schauspiele werden in den Städten wechselnd in den verschiedenen Vierteln und auf Kosten derselben aufgeführt. Die Schausp. sind erwachsene Knaben und junge Mädchen, deren unsittlicher Lebenswandel ihnen die Strafe zugezogen hat, mitwirken zu müssen. Die Theater werden nach Art eines Tempels von Bambusrohr aufgebaut, das Dach besteht aus Stroh und Baumzweigen; die Zuschauer sitzen vor dem Theater im Freien. Jedes Schauspiel beginnt mit einem Zuge; voran getragen wird ein kostbarer Baldachin unter welchem ein Schild, auf dem der Name des Stadtviertels steht, in dem das Schauspiel statt findet; ihm folgt die Musik, aus einer Unmasse Flöten aller Gattungen, Handpauken, Trommeln und Schellen bestehend, die einen entsetzlichen Lärm veranstalten; hierauf werden die Maschinen und Verzierungen der Bühne vorübergetragen; dann kommen die Darsteller paarweise, nach ihnen die sämmtlichen Einwohner des Stadtviertels und zuletzt eine Masse armer Leute mit Bänken, Teppichen und Matten für die Zuschauer. Die Musik stellt sich an beiden Seiten der Bühne auf und nun beginnt die Darstellung, die sie in allen Theilen begleitet; nur in den sehr seltenen Fällen, wo etwas gesprochen wird, schweigt sie still, sonst besteht die ganze Vorstellung aus Gesang und Tanz; Melodie und Takt ist indessen nicht vorher bestimmt und die Musik muß sich den Tönen und Bewegungen der Tänzer anschmiegen. Die Kostume der Schausp. sind sehr prächtig und die Maschinerie der Theater ist bewundernswerth; Häuser, Brücken, Gärten, Springwasser u. dergl. kommen in natürlicher Größe und Gestalt auf der Bühne vor und doch werden alle Verwandlungen mit großer Schnelligkeit und Leichtigkeit ausgeführt. Vergl. Allgemeine Historie der Reisen Band X. und XI. u. die beim chinesischen Theater genannten Werke. (R. B.)

Jason (Myth.), s. Medea.

Jassy (Theaterstat.), Hauptst. der Moldau mit 25,000 Einw. Das Theater in J. ist unansehnlich und klein. Es hat außer Fauteuilles eine Gallerie und 2 Logenreihen, deren erste vom Adel besucht wird; die Damen erscheinen nur in Balltoilette. Das Theater dient übrigens mehr zum Conversationshause und zum Austausche von Stadtneuigkeiten und scandalösen Anekdoten; während der ganzen Vorstellung wird in den Logen laut gesprochen. Die Vorstellungen sind franz., sie bestehen aus Lustspielen und kleinen Vaudevilles, von denen die schlüpfrigen den meisten Beifall finden. Der Sinn für Musik liegt noch in der Wiege, und wenn ja eine

Oper gegeben wird und Beifall findet, so ist es nur das Rauschende, Blendende, Aeußerliche, was gefällt. (R. B.)

Jeanne d'Arc oder **die Jungfrau von Orleans.** Eine der wunderbarsten Erscheinungen, die uns aus dem an Wundern so reichen Mittelalter entgegentreten! Geb. wurde J. 1410 zu Dom Remy; ihre ungewöhnliche Reizbarkeit, noch dadurch vermehrt, daß sie dem Naturgesetze ihres Geschlechts nicht verfallen war, steigerte sich zu Visionen und religiösen und politischen Schwärmereien. Tief fühlte sie die Noth ihres Königs, Karls VII., wie die ihres Vaterlandes, das von Burgundern, Engländern nnd innern Parteien, an deren Spitze die Mutter des Königs, Isabella, selbst stand, zerrissen wurde. Bald zog sie den Heeren Frankreichs, gewappnet, gerüstet, eine Fahne führend, voran; die von dem Wunder begeisterten Krieger folgten blindlings; 1429 mußten die Engländer von Orleans, welches sie belagerten, abziehen; hierauf folgte der Sieg bei Patay, wo Talbot blieb und selbst der tapfere Fastolf floh; aber 1430 fiel J., die schon früher mehrmals verwundet worden, in die Hände ihrer Feinde und wurde, auf Betrieb der franz. Geistlichkeit selbst, der Zauberei und Ketzerei angeklagt und 1431 zu Rouen schmählich und qualvoll verbrannt. Erst 1456, nach einer Revision des Prozesses, sprach man sie feierlich von den ihr zur Last gelegten Beschuldigungen frei, nachdem sie und ihre Familie schon vor ihrem Tode von Karl VII. geadelt worden war. Dieses so schändlich verkannte und noch von dem alles Heilige und Sittliche verspottenden Voltaire in seinem berüchtigten, Chapelains Epos parodirenden, komischen Heldengedicht: La pucelle verhöhnte wunderbare Mädchen ist hauptsächlich durch einen deutschen Dichter, durch unsern Schiller in dessen Tragödie die Jungfrau von Orleans verklärt und in ihre alten Ehren der Romantik, der Reinheit, des Patriotismus, des Heldenmuths und des Wunders wieder eingesetzt worden. Ueber die Bedeutung, die Schönheiten und Fehler der Tragödie s. Schiller. Was die Person der Jungfrau selbst betrifft, so hat sie der edle Dichter in eine Sphäre versetzt, wo der Mensch und alles Natürliche aufhören und der Engel und das himmlische Wunder ihren Anfang nehmen. Schiller wußte wohl, daß diese Verklärung in höchster Potenz und der üppigste Prunk der Romantik nöthig seien, um im Gegensatze zu den lasciven Verdächtigungen Voltaire's eine vollkommene Heiligsprechung der Jungfrau zu bewirken und so hat er sein Ziel erreicht. A. W. Schlegel meint, daß das wahre schmachvolle Märtyrerthum der verrathnen und verlassenen Heldin uns tiefer erschüttert haben würde, als das rosenfarb erheiterte, welches Schiller im Widerspruch mit der Geschichte ihr andichtet. Möglich!

Eine Behandlung dieser Art würde aber auch Gefahr gelaufen sein, statt uns zu erheben und zu versöhnen, uns zu peinigen, niederzudrücken und einen zu schmerzlichen Eindruck in uns zurückzulassen, keine dram. Wirkung, sondern ein bloßes menschliches Mitgefühl, wie jeder schlichte chronistische Bericht über die allzueinfache und doch allzuqualvolle Thatsache auch erwecken würde. In dieser einfacheren historisch treuherzigeren aber auch wirkungsloseren Weise behandelte F. G. Wetzel in seinem Trauerspiele: Jeanne d'Arc (Altenburg 1817) denselben Stoff. Schlegel scheint sogar nicht abgeneigt, der von Shakspeare beliebten Auffassung der Jungfrau im I. Theile Heinrichs des VI. den Vorzug zu geben, wenn er sagt: „Shakspeare's aus seinem nationalen Gesichtspunkte parteiische Darstellung ist dennoch weit historischer und gründlicher." Abermals möglich! Indeß hat der große Shakspeare als ein ungroßmüthiger Feind und sehr klein an der Jungfrau gehandelt, indem seine Pucelle als eine ganz ekelhafte, gemein schimpfende, niederträchtige Buhl- und Zauberdirne erscheint, von der wir uns, besonders im Momente der Hinrichtung, mit Abscheu und Widerwillen abwenden. Wenn nationalen Vorurtheilen in dieser Weise Gestalt und Wort geben gründlich und geschichtlich verfahren heißt, so bedanken wir uns für diese geschichtliche Gründlichkeit, für diese gemüth- und gefühllose Auffassung einer historischen Person! — Schillers Tragödie, zuerst in Leipzig aufgeführt, wo die Hartwig unter des Dichters Augen die Jungfrau spielte, wurde bereits 1802 ins Französische übersetzt und später vielfach nachgeahmt. Lebrun de Charmette legte seinem Heldengedicht Orléanide Schillers Tragödie zum Grunde; dramatisirt wurde derselbe Stoff von Avrigny in dessen Pucelle d'Orléans (1819) und von A. Soumet in dessen Tragödie: Jeanne d'Arc (1825). (H. M.)

Jenzsch (J. G.), geb. 1759 zu Hinterjessen bei Pirna, widmete sich der Landschaftsmalerei und wurde 1797 Theatermaler in Dresden. Zur weitern Ausbildung reiste er 1802 nach Italien auf Kosten der Regierung und trat dann in seine Stelle wieder ein. 1819 wurde er Lehrer der Perspektive und 1824 Mitglied der Kunstakademie. Er starb 1826 in Dresden. Die Dekorationen, die J. dem Hoftheater lieferte, zeichnen sich eben so sehr durch treffliche Zeichnung, als durch die Frische, Naturwahrheit und Harmonie der Farbengebung aus. (F. P.)

Jerrmann (Eduard), geb. zu Leipzig um 1796, widmete sich Anfangs der Handlung, wurde aber durch eine unwiderstehliche Neigung zur Bühne getrieben, die er 1816 zu Bamberg als Roderich in Calderons Leben ein Traum betrat. Die Vorbereitungen zu diesem Debut und

dieses selbst schildert J. geistreich und ergötzlich in seinen: Fragmenten aus meinem Theaterleben. (München 1833). Er ging dann nach München, wo er während eines 2jährigen Engagements rüstig an seiner Ausbildung arbeitete. 1819 erhielt J. nach einer Reise durch das südliche Deutschland eine Anstellung am Stadttheater zu Leipzig, wo er bis 1823 blieb und das Fach der Intriguants und ältern Charakterrollen mit Beifall ausfüllte. Dann führte er eine Zeitlang die Direction des Theaters in Augsburg und trat 1826, nachdem er in Wien, Hamburg, Frankfurt ꝛc. gastirt, ein Engagement in Königsberg an. Hier versuchte er zuerst das Kunststück, die Rollen des Franz und Carl Moor zusammen zu spielen; er hat dasselbe später auf vielen deutschen Bühnen wiederholt und glänzende äußere Erfolge damit erzielt, sich aber auch manche herbe Kritik dadurch zugezogen. 1830 ging er nach Paris, von dem Wunsche getrieben, am Théâtre français aufzutreten; er verfolgte denselben mit seltener Beharrlichkeit, widmete den Vorbereitungen dazu volle 2 Jahre und hatte die Genugthuung, im Sommer 1832 auf dem ersten Theater Frankreichs den entschiedensten Beifall zu ernd:en. Nach Deutschland zurückgekehrt, gastirte J. in Karlsruhe und auf mehreren anderen Bühnen, war dann eine Zeitlang Mitglied des Hoftheaters zu Hannover, später der Theater zu Köln und Aachen und ist seit 1837 in Mannheim engagirt, wo er zugleich die Regie des Schauspiels führt. J. ist für sein Fach ein trefflicher Darsteller, seine Charakteristik ist scharf und consequent und ein natürliches Feuer strömt durch alle seine Gebilde. Er hat die bessern Eigenthümlichkeiten der franz. Schausp. aus Paris mitgebracht, was seinem Spiele eine interessante Beimischung giebt. — Für die Bühne hat J. mehrere Uebersetzungen geliefert, von denen besonders Catharina Howard viel Glück gemacht. Außer obigem Buche, das treffliche Ansichten über die franz. Schauspielkunst enthält, schrieb er noch ein Buch gegen den kölner Karneval unter dem Titel: das Wespennest. (T. M.)

Jerrwitz (Johann Karl Paul), geb. in Leipzig 1808. Neigung führte ihn zum Theater und im 14. Jahre trat er beim Stadttheater zu Leipzig als Eleve ins Corps de Ballet ein; er zeichnete sich bald durch Talent, Fleiß, Anstand und Gewandtheit aus und fand beim Publikum die freundlichste Aufnahme. 1828 erhielt er ein Engagement als Balletmeister am Hoftheater zu Weimar. Während dieses fast 10jährigen Engagements bildete er ein treffliches Ballet-Personale und errang sich die Zufriedenheit des Hofes und des Publikums in so hohem Grade, daß ihn der Großherzog 1835 nach Paris sandte, um die dortigen neuen

Ballets kennen zu lernen und für die weimarische Hofbühne einzustudiren. J. vertauschte 1838 diese Stellung mit einem Engagement als Balletmeister am Stadttheater in Leipzig. Er machte Kunstreisen 1828 nach Hannover, 1832 nach Teplitz, 1833 und 1834 nach Berlin und Magdeburg, 1837 nach Gera, Altenburg, Coburg, Bamberg, Nürnberg, München, Salzburg, Prag und Wien, und tanzte in mehrern dieser Städte mit dem größten Beifall. J. ist ein gewandter und talentvoller Tänzer, leicht und anmuthig im ernsten, keck, munter und von seltener Beweglichkeit im grotesken Tanze. Als Arrangeur hat er das seltene Verdienst, mit den geringsten Mitteln ein künstlerisch bedeutsames und schönes Ganzes zu schaffen und der Standpunkt, auf welchen er das Corps de Ballet früher in Weimar, jetzt in Leipzig in kurzer Zeit gebracht, bürgt für seine Tüchtigkeit als Lehrer. (R. B.)

Jesuiten. Ignaz oder Don Inigo Lopez de Loyola war der Stifter dieses Ordens, der sich außer den Gelübden der Armuth und Keuschheit, auch zu einem blinden Gehorsam gegen den Papst verpflichtete. 1540 wurde er von Paul III. bestätigt und Ignaz zum ersten General desselben erwählt. Bald war der Orden über den ganzen Erdboden verbreitet. Aber dieses mächtige Umsichgreifen machte die Fürsten auf seine staatsverrätherischen Intriguen und den Mißbrauch bei der Erziehung aufmerksam und die Errichtung ihrer Republik in Paraguay bereitete den J. den Untergang; sie wurden aus allen Staaten vertrieben und Clemens XIV. hob sie 1773 auf. Pius VII. hat sie jedoch 1814 wiederhergestellt. In ihrer Kleidung glichen die J. den Weltgeistlichen und es war ihnen erlaubt, sich in der Tracht der Nationen, wo sie sich aufhielten, zu kleiden. So war es nichts seltenes, in China einen J. in der Kleidung eines Mandarins zu sehen. Der Orden der Töchter der Gesellschaft Jesu (Jesuitinnen) wurde zwar von Paul III. bestätigt, hat aber nie eine Bedeutung erreicht und wurde durch Urban VIII. schon 1631 aufgehoben. (N.)

Joch (Maschinerie), ein Gestelle von 2 senkrechten Pfählen, welche oben und unten durch Querhölzer oder Winkelbänder verbunden sind.

Jocko, s. Affen.

Jocrisse (Techn.), eine Rolle des franz. Theaters, die der Schausp. Brunet um 1794 so in Aufnahme brachte, daß sie einige Jahre feststehende Maske in einer Art Possen wurde. Dorvigny schrieb das erste Stück dieser Art und fand unzählige Nachfolger. Eine dieser Possen: das Hausgesinde, ist auch in Deutschland bekannt. Lorenz ist der J. Seit Wurm ist er fast ganz aus der Mode gekommen. (L.)

Jodelle (Etienne Sieur de Limodin), geb. 1532 zu

Paris. Er ist der 1. franz. Dichter, der die Griechen und Römer nachahmte. Sein Zeitalter nannte ihn den franz. Sophocles. Für seine 1. Tragödie: Cleopatra, ließ ihm Heinrich II. 1500 Francs. auszahlen und überhäufte ihn mit Gnadenbezeugungen. Er war eben so ausschweifend als geistreich und liebenswürdig in Gesellschaft und starb im Elend, nachdem er, wie vielleicht nie ein Dichter, mit Reichthum und Ehren überschüttet worden war. Ueber seine Werke s. franz. Theater Bnd. 3. S. 307. (L.)

Jodeln (Mus.), eine Gesangsart der Alpenbewohner, die darin besteht, daß der Sänger plötzlich aus der Bruststimme in die Töne des Falsets übergeht. Die Männerstimme ist besonders zum J. geeignet, weil die Töne der beiden Stimmenregister darin schärfer hervortreten als bei den Frauen. Anleitung dazu findet man in Waldingers 3 Original-Jodler, denen eine Anweisung zum J. vorangeht. (7.)

Johanniter (Rhodiser-, Malthesen-Ritter). Ursprünglich ein Mönchsorden, zur Pflege der Pilger am h. Grabe; 1118 vom Vorsteher Raymond de Puy zum geistl. Ritterorden erhoben, dessen Mitglieder das Gelübde der Keuschheit, der Armuth, des Gehorsams und der Vertheidigung der christl. Kirche, ablegten. Das Ordenskleid war schwarz mit einem 8eckigen Kreuze von weißer Leiwand. Aus Jerusalem vertrieben, hausten die J. 213 Jahre auf Rhodus, von wo Soliman II. sie 1522 vertrieb. Karl V. belohnte sie 1530 mit Malta und Gozzo, wo sie blieben, bis Napoleon Malta 1798 eroberte. Der Orden besteht gegenwärtig aus dem Großpriorat von Böhmen und 2 dergl. in Rußland. — In Kriegszeiten trugen die Ritter einen rothen Gürtel mit einem silberfarbigen Kreuze und ein kurzes rothes Gewand in Form einer Dalmatika, auf welchem vorn und hinten ein großes weißes plattes Kreuz befestigt war. In Friedenszeiten hatten sie einen schwarzen Mantel mit langen Aermeln und einem weißen 8eckigen Kreuze auf der Seite. Am schwarzen Bande trugen sie auf der Brust ein goldenes weißemaillirtes Kreuz mit 4 Lilien und oben mit einer kön. Krone geziert, die Ritter deutscher Zunge hatten statt der Lilien den doppelten kais. Adler und eine Kaiserkrone. Der schwarze Schnabelmantel, welchen die Ritter bei Ablegung des Gelübdes hatten, war mit einem Ordensbande von schwarzer und weißer Seide, welches die Geheimnisse der Leiden Jesu in dazwischen geflochtenen Körben vorstellte, am Halse festgemacht. An dem Gürtel des Großmeisters hing ein Beutel, um die Wohlthätigkeit anzudeuten; über einem Rocke von schwarzem Tuch hatte er einen anderen von Sammet, auf welchem an der linken Seite und auf der

Schulter das Ordenskreuz befestigt war, welches er auch auf der Brust trug. — Die Hospitaliterinnen des Ordens des h. Johannes von Jerusalem (Johanniterinnen) hörten zwar schon 1187, als Saladin Jerusalem eroberte, auf, wurden aber von der Königin Sancha von Aragonien wieder erneuert. In früherer Zeit bestand ihre Kleidung in einem rothen Rock und einem schwarzen Schnabelmantel, auf welchem das weiße Kreuz mit den 8 Spitzen war. Nach der Eroberung der Insel Rhodus nahmen sie zum Zeichen der Trauer eine schwarze Kleidung an. — Friedrich Wilhelm III. stiftete 1810 einen preuß. J. Orden Das Ordenszeichen ist golden, 8spitzig und weißemaillirt mit schwarzen Adlern in den 4 Theilen und wird an einem schwarzen Bande um den Hals getragen, auf der linken Seite ist dasselbe Kreuz, aber ohne die Adler weiß gestickt. Zugleich haben die Ritter das Recht, eine scharlachrothe Uniform mit weißem Kragen und Aufschlägen, mit goldenen Litzen besetzt und goldenen Epaulets, auf denen das einfache weiße Kreuz liegt, zu tragen. (N.)

Johann vom Lateran (Orden des h.), gestiftet von Pius IV., 1560. Ordenszeichen: ein 8spitziges, goldenes, rothemaillirtes Kreuz, in dessen Mitte J. der Täufer auf einer grünen Terrasse, um den die Worte stehen: Ordinis Institutio MDLX. Auf der Rückseite 2 Schlüssel hinter der päpstlichen Tiare, mit den Worten umgeben: praemium virtuti et pietati. Es wird an einem rothen Bande im Knopfloche getragen. (L.N.)

Johnson (Benjamin, genannt Ben J.), geb. in Westminster 1574. Sein Stiefvater, ein Maurer, bestimmte ihn für sein Handwerk, aber Ben wurde Soldat und ging nach den Niederlanden. Als er nach England zurückkam, trieb ihn die Noth aufs Theater, wo er indessen wenig Beifall fand. Er hatte darauf das Unglück, in einem Duell seinen Gegner zu tödten und mußte lange im Gefängniß schmachten, was Ursache war, daß er zur kathol. Religion überging. Seine genaue Bekanntschaft mit Shakspeare hat zu der Vermuthung Anlaß gegeben, dieser habe ihn in seinen Arbeiten unterstützt. Doch findet sich dafür kein Beweis, im Gegentheil kämpfte J. mächtig gegen Shakspeare. Obgleich 1630 bei Hofe angestellt, starb J. doch 1637 in Armuth und wurde in der Westminster-Abtei begraben. Ueber seine Stücke s. Engl. Theater, Bd. 3. pag. 164. (L.)

Jomelli (Nikolo), geb 1714 zu Averia, studirte am Conservatorium zu Neapel. Dann wurde er Kapellmeister beim Marchese del Basto-Avalos; 1737 schrieb er seine 1. Oper: l'errore amoroso, die sehr gefiel; ihr folgte 1738 Odoardo, in Folge deren J. nach Rom gerufen wurde. Hier brachte er die Opern Ricimero und Astianatte auf die Bühne, die seinen Ruhm durch ganz Italien trugen. Jetzt

folgten schnell Enzio, Astianax, Iphigenia, Caro Mario und 7 andere Opern, die ihm wegen ihrer zarten, süßen Melodieen den Beinamen, der Reizende erwarben. Aber ein Nebenbuhler, Terradellas, rief Partheien hervor, die so weit gingen, daß 1747 J.s Armida ausgepfiffen wurde, worüber seine Feinde jubelten und den vor Kurzem Vergötterten mit bitterm Hohn kränkten. Am nächsten Morgen fand man Terradellas ermordet, und obwohl J. kein Verdacht traf, verließ er doch Rom und nahm die Oberkapellmeisterstelle in Stuttgart an, wo damals die blühendste Oper in Deutschland war. Er suchte nun seinen Compositionen neben der Lieblichkeit auch Tiefe und Ernst zu geben und sein Ruf stieg mit jedem neuen Werke, deren er noch 23 schrieb. Nicht allein in Deutschland, auch in Frankreich, Spanien, Portugal und besonders in England machten seine Opern Furore und die Höfe überboten sich, J. zu gewinnen. Als 1768 die Oper in Stuttgart aufgelöst wurde, kehrte er nach Italien zurück, wo seine gediegenen Arbeiten nur die Kenner entzückten, aber den Beifall der Menge nicht erhielten. Er starb 1774. Mozart selbst sagte von J.: „der Mann hat sein Fach, worin er glänzt, so daß wir es wohl bleiben lassen müssen, ihn bei dem, der es versteht, daraus zu verdrängen.“ Als die franz. Republik ihren Frieden mit Würtemberg schloß, machte sie zur Bedingung, daß eine Abschrift von allen Opern J.s nach Paris geliefert werden müsse. Diese beiden Thatsachen sprechen genügend für seinen Ruhm. (3.)

Jongleurs, s. Franz. Theater, Bd. 3. pag. 304.

Jornada, s. Akt.

Joseph (Orden des h.), gestiftet von Ferdinand III., Großherzog von Würzburg, 1807; er nahm ihn 1814 mit nach Toskana und machte ihn 1817 zum 2. toskan. Ritterorden. Der Großherzog ist Großmeister. Von den 3 Klassen: Großkreuze, Commandeurs und Ritter verleiht die 2. den erblichen, die 3. den persönlichen Adel. Ordenszeichen: ein 12spitziges, weißemaillirtes Kreuz mit goldenen Knöpfchen auf den Spitzen und goldenen Strahlen in den 6 Hauptwinkeln. Auf dem ovalen, gelben Mittelschilde der h. J. mit der Umschrift: Ubique similis. Auf der Rückseite steht; S. J. F. 1807. (Sancto Josepho Ferdinandus 1807) mit einem Lorbeerkranze umgeben. Darüber schwebt eine Königskrone. Die Großkreuze tragen an einem breiten, hochrothen Bande mit weißer Einfassung und auf der linken Brust einen silbernen Stern mit der Vorderseite des Kreuzes. Die 2. Klasse trägt es kleiner an einem schmalen Bande um den Hals, die 3. noch kleiner im Knopfloche. Bei Festlichkeiten wird es an einer goldenen Kette getragen, die abwechselnd aus goldenen Rosen und rothen Flämmchen besteht. (B. N.)

Jost. Die Biographie dieses Schausp.s ist uns trotz aller Mühe bis heute nicht zugekommen und werden wir sie daher später als Nachtrag geben.

Jouy (Victor Joseph Etienne de), geb. 1769 in Jouy bei Versailles, hielt sich als Generalstabsoffizier des Gouverneurs von Chandernagor eine Zeitlang auf der Küste Koromandel und in Bengalen auf, schloß sich, 1790 nach Frankreich zurückgekehrt, der Revolution an, kämpfte mit Auszeichnung im Feldzuge von 1791 und wurde zum Generaladjutanten ernannt, später jedoch verhaftet. Er entkam, kehrte nach Robespierre's Sturze zurück und wurde Chef des Generalstabes der pariser Armee. 1795 (13. Vendemiaire) kam er als Anhänger der pariser Sectionen ins Gefängniß, wurde jedoch später Commandant von Lille, dann abermals verdächtigt und verhaftet, bis er, dieses unruhigen Lebens müde, seinen Abschied nahm, sich ganz der Literatur widmete und später als Akademiker und Bibliothekar des Louvre fungirte. Bekannt sind seine zum Theil trefflichen Operntexte La Vestale, 1807; Ferdinand Cortez, 1809 (beide von Spontini componirt); les Bayadères, 1810 (Catel); les Amazones, ou la fondation de Thébes, 1812, (Méhul); les Abencerrages, 1813 (Cherubini); Guillaume Tell (mit Bis), 1829 (Rossini). Auch schrieb er die versificirten Trauerspiele: Tippo-Saëb, 1813; Bélisaire, 1818; Sylla, 1722; Julien dans les Gaules, 1827; ferner, außer einer Anzahl Romane und Sittenschilderungen, noch 6 Komödien. Seine Trauerspiele sind in dem engherzigen franz. klassischen Style verfaßt, jedoch nicht ohne einen gewissen Reichthum an Bildern. Belisar und Sylla fanden glänzenden Beifall, doch mehr der politischen Aufregung, die sie verursachten, als ihres dichterischen Werthes wegen. Auch das Spiel Talmas trug hierzu das Seinige bei. Entschiedenes Talent hat J. für das Lustspiel, obgleich der Versuch, in den Intrigues de cour ein historisches Lustspiel zu schreiben, nicht recht hat glücken wollen. Am meisten Aufsehen erregte die höchst witzige Parodie der Vestalin, die er (anonym) selbst schrieb, als die Oper in Paris Furore machte. Sämmtliche Werke: Oeuvres (Paris, 1823 — 28) 27 Bände. (H. M.)

Juan (Don). Die Sage von J., unter südlichem Himmel entstanden, erscheint in ihrer geheimnißvollen Schauerlichkeit als die umgekehrte Faustsage. Wie in dieser der maßlos forschende Gedanke, die Begierde nach Erkenntniß zur Sünde umschlägt, so in jener das gleichfalls maßlose Schwelgen im Genuß. Durch diese Gegensätzlichkeit ergänzen sich aber auch beide Sagen und schließen in ihrer Zusammenstellung den weiten Kreis alles menschenmöglichen Irrens

und Frevelns in sich, sei's im Denken, sei's im Fühlen. Die J.'s Sage ist um vieles älter, als die Sage vom Faust. Um 1350 lebte in Spanien das berühmte Hidalgo-geschlecht Tenorio, aus welchem ein Admiral hervorging, der sich in den Kriegen gegen die Mauren auszeichnete. Der jüngste von dessen Söhnen, Namens J., lebte mit dem König Peter dem Grausamen von Castilien in dem vertrautesten Umgange. Don Pedro ernannte ihn zum Ritter der Banda, eines von Alphons XI. gestifteten Ordens später, zum Ober-Kellermeister und als solcher nahm er Antheil an den Ausschweifungen und Grausamkeiten des Königs, so daß er bei den Bewohnern von Sevilla als ein Ausbund von Lastern angesehen wurde. Von seinem Ende weiß man nichts bestimmtes, die Sage tritt ergänzend dafür auf. In Sevilla steht noch heutiges Tages der Torso einer alten Consularstatue, welche im Munde des Volkes der steinerne Gast heißt; es ist dieselbe, die J. zu Gaste geladen haben soll. Nach einer andern Geschichte, die indeß völlig unverbürgt ist, soll König Alphons VI., Sohn des J. de Braganza, den Stoff zur Sage gegeben haben. Noch jetzt laufen unter dem span. Volke mancherlei Sagen von dem wilden Frevler um; unter andern erzählt man sich, er habe von dem einen Ufer des Manzanares bis an's andere hinüber gelangt, um sich seine Cigarre an der des Teufels anzubrennen. Auch Gebräuche, die sich auf ihn beziehen, giebt es noch hie und da in Spanien. Erst nach dritthalb hundert Jahren begann sich die Sage künstlerisch, wenn auch noch höchst dürftig zu gestalten. Der Predigermönch Gabriel Tellez, der unter dem Namen Tirso de Molina zwischen 1570—1650 als beliebter Comödienschreiber lebte, griff den ergiebigen Stoff zuerst auf, und verfaßte ein Stück unter dem Titel: El Burlador de Sevilla y Combidado de piedra (gedruckt 1634). Erwähnung in dieser ersten Bearbeitung verdient nur der Schluß des Stückes, der unseres Erachtens von neueren Dichtern wieder aufgenommen zu werden verdient hätte, da er jedenfalls von außerordentlicher Wirkung sein muß. Nachdem nämlich J. den Vater Aminta's, wie hier die Hauptfigur unter den Frauen heißt, Don Gonzalo erstochen und diese einen andern Hidalgo geheirathet hat, gewinnt J. ihr Herz und verspricht, sie zu heirathen, wenn ihr jetziger Gatte sie verstoßen sollte. Sie verlangt nun einen furchtbaren Schwur von ihm, den er auch leistet, darin Gott verflucht und, wenn er nicht Wort halte, von einem todten Manne getödtet werden wolle. Nach einigen Zwischenscenen ladet der Frevler die Statue des Don Gonzalo zum Nachtmahl ein, die Statue erscheint, J. thut höhnische Fragen nach dem Jenseits an den Gast und dieser ladet nun seiner-

seits wieder den J. in's Grabgewölbe zum Abendessen. Er hält Wort, erscheint in der Gruft, die Statue erscheint von Kobolden begleitet, welche die Tafel serviren. Der Geist umarmt den Gast und versinkt mit ihm. — Das Stück Molina's ging nach Italien über, von wo aus es in einer Bearbeitung nach Frankreich kam. Hier benutzte es der damals schon namhafte Molière. In den ital. Bearbeitungen tritt zuerst die komische Person, Arlechino, in sorgfältiger Zeichnung auf, sonst ragen sie vor dem span. Urtexte wenig hervor. Als erster franz. Nachahmer wird de Villiers genannt. Sein Stück: Le festin de pierre ou le fils criminel ward 1659 zuerst in Paris aufgeführt. Molière's Bearbeitung kam erst am 15. Febr. 1665 auf das Theater du palais royal unter dem Titel: Don Juan ou le festin de pierre, comédie en 5 actes. Auch hier ist die Gegeneinladung des Geistes, wie in den früheren Bearbeitungen, beibehalten. 1669 ließ der Schausp Dusmenil, als Dichter unter dem Namen Rosimon bekannt, ein Drama: Le festin de pierre, ou l'athée foudroyé auf dem Theater du Marais aufführen, das insofern Erwähnung verdient, als dieser Dichter der erste ist, welcher das Furchtbar-Mahnende der Sage in einigen Gefährten J.s lebendig darzustellen versucht hat. Etwa 50 Jahre später, nachdem sich die Franzosen an dem Stoff zu langweilen begannen, kehrte er wieder nach Italien zurück. Hier erschien das Stück: Don Giovanni Tenorio, osia: il dissoluto punito, del Signor Avvocato Goldoni, Veneziano. Sonderbarer Weise bleibt hier der steinerne Gast ganz weg, ein Blitzstrahl übernimmt die Züchtigung des Wüstlings. Erst dem deutschen Geiste war es aufbehalten, die tiefe Bedeutsamkeit der furchtbaren Sage in ihrer ganzen hinreißenden Schauerlichkeit zu erfassen. Zuerst gelang dies theilweise dem Tondichter Gluck in seinem Ballet J., das heut zu Tage nicht einmal mehr gekannt zu sein scheint. Das franz. geschriebene Programm dazu befindet sich auf einer pariser Bibliothek. Wahrscheinlich fällt die Entstehung dieser Tondichtung in das Jahr 1765. 10 — 12 Jahre später benutzte der Italiener Vincenzo Righini den Stoff zu einer Oper: il convitato di pietra, osia: il dissoluto, von ihm dramma tragicomico genannt, das in Wien zur Aufführug gekommen zu sein scheint. Endlich schuf Lorenzo da Ponte auf Mozart's Veranlassung den Text zu der weltberühmten Oper des großen deutschen Componisten. Wie man mit der Bearbeitung dieses Textes umgesprungen ist, gehört, so belehrend es auch sein mag, nicht hieher. Unter den deutschen Uebersetzungen ist die von Rochlitz die beste. Das Genie des Tondichters erkannte das Poetische der Sage eben so tief, wie Goethe

die Faustsage, und fühlte mit richtigem Takte heraus, daß gerade für den Componisten in der J.ssage die köstlichsten Schätze verborgen liegen müßten. Wenn der Dichter unumschränkter Herrscher auf dem Gebiete des Gedankens ist, wenn er alle Tiefen der Spekulation ergründen kann, und demnach wesentlich die Sage vom Faust im Wortgedicht seine Vollendung erlangen mußte, so konnte J., der Repräsentant des ausbündigsten Gefühlslebens, nur von der Tonkunst gleich tief ergriffen werden. Hier müssen auch die begabtesten Dichter stets dem Componisten nachstehen. Der Dichter kann wohl die Sündhaftigkeit des Gedankens schildern, die Sündhaftigkeit des Fleisches ist der Musik verfallen, da sie gefühlt werden muß. Mozart leistete hierin das Unübertreffliche, und erschöpfte dadurch den Stoff der Sage eben so, wie jene des Faust von Goethe erschöpft wurde. Neuerdings versuchten zwar einige hochbegabte Dichter, die Sage der Poesie wieder zu gewinnen, dieser Versuch hatte aber keinen allgemein glücklichen Erfolg. Byron's epische Dichtung „Don Juan“ sei hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt, sie selbst fällt aus dem Sagenkreise völlig heraus. Das Bedeutendste leisteten drei deutsche Dichter, Grabbe in seiner Tragödie Faust und D. J. (1829), dem noch bedeutsamer sich das sonderbare in Paris erschienene Gedicht: D. J., eine dram. Phantasie in 7 Acten von einem deutschen Theaterdichter (angeblich von Holtei) anschloß, und zuletzt Sigismund Wiese in seinem Trauerspiele D. J. (Lpz. 1840.) Der Letztere begeht, wie früher Goldoni, die Willkürlichkeit, daß er den steinernen Gast wegläßt, was durchaus als eine tödtliche Verstümmelung der Sage, zu mißbilligen ist. Wiese's D. J. stirbt an Gift, das ihm seine erste verlassene Geliebte an seinem letzten Hochzeitsfeste reicht. (E. W.)

Juden (Theaterfigur). Das merkwürdige Schicksal, welches auf dem jüdischen Volke lastet und wirklich einem seit Christi Kreuzigung über dasselbe verhängten Fluche ähnlich sieht; die seltsame Stellung der J. nicht bloß den Christen, sondern allen Völkern gegenüber, wessen Glaubens sie auch seien; die schrecklichen Verfolgungen, welche sie erduldet haben; die Ungleichheit vor dem Gesetze, worunter sie noch, zum Theil durch eigne Schuld, stehen und leiden; ihre stark ausgeprägte unbeugsame und hartnäckige Nationalität; ihr eigenthümlicher Charakter, der im Guten wie im Bösen schon in ihren alten Annalen sich kund giebt; ihre schlimmeren durch Mißgeschick und Unterdrückung gesteigerten Neigungen, wie die zur Habsucht, zum Geiz, zur Intrigue, zur Uebervortheilung, zur Selbstsucht unter den niedriger Gesinnten

und Ungebildeteren, im Allgemeinen aber zum Witz, zum Sarkasmus, zur scharf einschneidenden Beurtheilung aller Dinge und Zustände — Alles dieses wird die J. immer eine interessante, bald abschreckende oder komische, bald des menschlichen Mitleids und des psychologischen Interesses würdige Rolle auf der Bühne spielen lassen. Man hat sie in der verschiedensten Absicht und unter den entgegengesetztesten Formen auf das Theater gebracht. Obgleich in gebildeten christlichen Ländern von Religionshaß nicht wohl mehr die Rede sein kann, höchstens von nationalen Vorurtheilen, so scheint es doch unpassend und unrühmlich, das gemeine J.thum von seinen verächtlichen und schmutzigen Seiten und in böswilliger Absicht dram. aufzufassen und zur Darstellung zu bringen, was die Vorurtheile gegen eine Nation, die auf eine bedingte und vernünftige Emancipation Anspruch hat, vermehren hieße. Weniger kann man etwas dagegen haben, wenn eines bloßen Lustspielscherzes wegen das J.thum in seinen komischen und originell-launigen Eigenschaften zur dram. Erscheinung gebracht wird; man kann dies im Allgemeinen eben so wenig tadeln, als wenn ein Lustspieldichter die Mitglieder anderer Volkskörper, einen Türken etwa, einen Franzosen, einen Engländer, oder irgend einen christlichen Stand in einem dessen lächerliche Seiten darstellenden Repräsentanten auf die Bühne bringt. Für das höhere Drama, die Tragödie eignet sich das moderne J.thum wenig. Am großartigsten ist das J.thum in Shakspeare's Shylock und in Lessings Nathan repräsentirt, in deren Mitte wir dem Schewa Cumberland's seinen Platz anweisen können. Shylock repräsentirt das J.thum in seiner moralischen Mißgestalt, seiner Habsucht, seinem Hohne, seiner gegen alles Christliche gerichteten Bosheit. Aber Shylock ist eine idealisirte Figur (s. Ideal), insofern er sich über die Wirklichkeit erhebt, diese jedoch durchschimmern läßt. Dies ist dem Dichter gelungen, indem er alle schlimmen Eigenschaften, welche die J. an irgend einem Orte und zu irgend einer Zeit zerstreut besessen haben oder besessen haben könnten, in dem Einen Shylock vereinigt hat. Die Grundzüge eines demoralisirten J. Habsucht, Bosheit, schneidender Witz, Mangel an Gefühl und Unglaube an menschliches Gefühl und Edelmuth, sind vorhanden, zugleich aber auf ihren Gipfel getrieben, in ihrer Art vollkommen, d.h. idealisirt. Shakspeare konnte schon deshalb keinen J. des Trödelmarkts und der Gaunerbude brauchen, weil das ganze Stück, worin Shylock auftritt: der Kaufmann von Venedig, sich in idealer, romantischer, fast mährchenhafter Schwebe hält, so daß Shylock selbst uns oft wie die Gestalt aus einem Mährchen erscheint,

aber auch eben so oft, wie das Mährchen selbst, an die gemeine Wirklichkeit erinnert. Daß jene mittelalterlichen Vorurtheile gegen die J. auf Shakspeare, welcher dem Mittelalter noch nahe stand, influirt haben, läßt sich daraus eben erkennen, daß er seinen Shylock mit allen den teuflischen Eigenschaften behaftet darstellt, welche das Mittelalter den J. andichtete, vielleicht auch, da der christliche Fanatismus den jüdischen steigerte, in ausgeprägterer Weise an ihnen vorfand. Aber Shakspeare erhob sich als freier kühner Denker und dichterischer Schöpfer über die damals bestehenden Vorurtheile, indem er seinen Shylock überall mit einem Fuße aus der Wirklichkeit und über die gemeinen Zwecke jüdischer Habsucht heraustreten läßt; Shylock will lieber das Gefäß seiner Rache an dem ihn verhaßten Christen füllen, als seinen Geldbeutel; er begehrt Blut für Gold und fällt diesem Begehren, an dem er mit unerschütterlicher Consequenz festhält, als tragisches Opfer. Zwar können wir nicht zugeben, daß, wie von Vielen in unsrer Zeit behauptet wird, im Kaufmann von Venedig gleichsam die jüdische Emancipationsfrage angeregt, der Schmerz der modernen J. über ihre gedrückte Lage wie ihr Verlangen nach Gleichstellung vor dem Gesetz personificirt und vorangedeutet sei. Diesem Zwecke strebt die von Shakspeare getroffene Wahl seines Helden, wie die ersichtliche Vorliebe, womit er die milden, romantischen, groß- und edelherzigen christlichen Personen des Stückes behandelt, geradezu entgegen, so daß in diesem Falle Shakspeare eine Ungeschicklichkeit begangen hätte, wie dieser tiefe Denker sich nie zu Schulden kommen lassen konnte. Shakspeare war überhaupt kein Tendenzdichter in modernem Sinne, und es gehört zu den Symptomen einer an Tendenzen nur allzureichen Zeit, wenn man sogar Shakspeare moderne Tendenzen unterschiebt, an welche er nie gedacht hat. Was läßt sich aber mit vorgefaßter Meinung und Tendenzenwuth nicht Alles in ein dichterisches Werk hineindeuten? — Freilich hat Shakspeare wenigstens angedeutet, daß der Druck, der auf dem jüdischen Volke lastet, von Shylock empfunden wird, daß er zwar nicht sein eigentliches Motiv sei, aber doch seine Motive verstärke. Dieses Gefühl des Drucks nimmt aber bei Shylock nirgends einen Aufschwung zu einem Prinzip, zu einer ernsteren Auffassung der Zustände des jüdischen Volkes überhaupt, zu einer geistesfreien Betrachtung von Recht und Freiheit im Allgemeinen, sondern hält sich in beschränktester Engherzigkeit nur an den äußerlichsten Merkmalen fest, geht von seinem eigenen Individuum aus und kehrt dahin immer wieder zurück. Dahin gehören die Worte: „Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht?“ u. s. w. aber gleich biegt er in seinen eigensten Empfindungs-

zustand wieder ein, indem er sagt: „und wenn ihr uns beleidigt, sollen wir uns nicht rächen?“ Sein Haß gegen die Christen concentrirt sich immer nur in seinem Hasse gegen Antonio, von dem er selbst sagt, er hasse ihn, weil er aus gemeiner Einfalt umsonst Geld ausleihe und den Preis der Zinsen in Venedig herunterbringe u. s. w. Noch merkwürdiger ist sein Ausruf, als ihm Tubal die Nachricht von dem Verluste seines Diamanten bringt. „Der Fluch ist erst jetzt auf unser Volk gefallen, ich hab' ihn niemals gefühlt bis jetzt.“ — Shakspeare's große Kunst, uns mit nie ermattendem Interesse auch an seine Bösewichter zu fesseln und sie uns selbst in ihrer tiefsten Verworfenheit nicht eigentlich widerlich erscheinen zu lassen, bewährt sich auch in der Figur des Shylock; es ist die Charakterstärke, die Eisenfestigkeit seines Wollens, die wenigstens subjective Gewalt seiner Motive und noch mehr die hinreißende Kraft des Worts, womit er sie ausdrückt, diese, man möchte sagen in sich abgerundete und somit gewissermaßen in sich selbst gerechtfertigte Welt der Bosheit ist es, was uns vergessen läßt, daß wir hier mit einem Bösewicht der ausgesprochensten Art zu thun haben. Daher macht auch Shylocks Schicksal am Schlusse des 4. Akts fast einen tragischen Eindruck, so daß der 5. Akt uns wohl erheitern, aber schwerlich fesseln und spannen kann. Diese tragische Größe muß auch der Darsteller des Shylock zur Anschauung bringen, er muß ihn ideal, nicht wie einen gemeinen Sünder und J. fassen, und wenn es ihm gelingt, zugleich seiner Darstellung jenen halb mährchenhaft poetischen Zauber zu ertheilen, der auch über Shylock wie über dem ganzen Stücke ruht, so ist ihm das Höchste gelungen, wie es Ludwig Devrient in seiner Darstellung des Shylock erreicht hat. — Als Idealphilosophen stellt Lessing seinen Nathan auf, nicht als einen J. Namens so und so, von einem Stamme, einer religiösen Secte so und so, sondern als einen ächten Weltbürger, an dem alle nationellen und religiösen Unterschiede ausgelöscht sind, und vor dem nur der Menschenwerth, nicht dieses oder jenes Bekenntniß noch Werth hat. Was von einem J. noch allenfalls an ihm zu spüren ist, ist höchstens der klare und scharfe sogar mit einem Anflug von Witz verbundene praktische Verstand, welcher das Gute nicht aus religiöser Schwärmerei und romantischer Ueberspannung will, sondern weil er es als absolut gut und zugleich praktisch und auf das menschliche Leben anwendbar erkannt hat. In Lessing's Nathan eröffnet sich eine erhebende Fernsicht auf die Gleichstellung aller Religionen vor dem moralischen Gesetz in der menschlichen Brust, also auch auf die Emancipation der J.; zugleich ist diesen aber auch in der Figur Nathans ein Muster gegeben, ein Fingerzeig, zu wel-

cher moralischen Höhe der J. sich zu erheben suchen müsse, um auf jene Gleichstellung Anspruch machen zu können. Ein Nathan verdient diese, aber ein Shylock nicht; darum geht dieser in seinem frevelhaften Streben auch unter, während Nathan als moralischer und philosophischer Sieger dasteht und die einander in der Form widerstreitenden religiösen Systeme in ihrer Wesenheit aussöhnt. Dieser Nathan ist nicht der J. der Bibel, des Mittelalters oder der modernen Zeit, sondern der Dichter, Lessing selbst, dessen weltbürgerliche Reflexion in dieser vortrefflichen Figur sich verkörpert und personificirt hat, der reine Mensch. — Den gutmüthigen, von reinstem Wohlwollen beseelten Dulder stellt Cumberland in seinem Schewa auf, der, weil er als ungemischter Charakter und nur gutmüthig und wohlwollend erscheint, ebenfalls ein idealisirter Charakter genannt werden darf, obgleich er mehr als die vorhergenannten den Stempel der Wirklichkeit in einzelnen kleinen Zugen, welche vollkommen dem modernen J.thum entlehnt sind, an sich trägt. Ist Shylock der leidenschaftliche, Nathan der philosophische J., so repräsentirt Schewa den fühlenden J., der aber nicht wie jene auf eine höhere Basis, sondern auf die Diele der Häuslichkeit gestellt ist. Jedenfalls kann Cumberlands J., wenn auch nicht als ein poetisches Kunstwerk, doch als eine unsre Sympathie in Anspruch nehmende Ehrenrettung der J. angesehen und gelobt werden. — Mit diesen 3 Figuren sind die ernsten dram. Erscheinungen erschöpft, zu denen die J. bisher Veranlassung gegeben; diese 3 sind der Typus geworden für alle J., die auf der Buhne erschienen, den einzigen Ahasver ausgenommen, der unzweifelhaft der geeignetste Repräsentant der fluchbeladenen, die weite Welt rastlos und heimathlos durchirrenden J. sein würde, wenn sein Schicksal nicht jeden dram. Ausganges entbehrte. In den wenigen Stücken, in denen Ahasver erscheint, ist er meist als Popanz, Dämon, Deus ex machina etwa wie Rübezahl hingestellt und die Dichter lassen ihn auf eine Art enden, die der bedeutsamen Sage durchaus nicht entspricht. So in Klingemanns Schauspiel: der ewige J. und in Th. von Haupts Ahasver. — Sonst sind die bekanntesten J. auf der Bühne etwa Baruch in Ifflands Dienstpflicht, Jochai, Esther, Ben David, Zodick in Neustädts Christ und J.; ferner Isaak und Rebecca im Templer und Eleazar und Recha in der Jüdin, sämmtlich ernste Charaktere, die Einem von den 3 oben genannten J. ähnlich sind. Die flachen nur auf possenhafte Wirkung berechneten J. in Unser Verkehr, Euer Verkehr, Herodes vor Bethlehem, die gefährliche Tante, der Kammerdiener von P. A. Wolff, Paris in Pommern, Jacobs Kriegs-

thaten u. s. w. verdienen keine weitere Erwähnung. — Die äußere Erscheinung der J. auf der Bühne betreffend, so finden sich fast gar keine Dramen, in denen sie als Glieder eines großen, stolzen Volkes auftreten und sich als solche geberden können; die wenigen Versuche, die in dieser Richtung gemacht wurden, fanden keinen Anklang und verschwanden bald, wie Klingemanns Moses, Blumenhagens Simson und erst neuerdings Hebbels Judith; nur Bruchstücke ihrer Leidensgeschichte wurden dram. dargestellt und in diesen ist ihre Haltung demüthig, gebückt und unterthänig, oft gleißnerisch unterwürfig, schleichend und unheimlich; erst nach Befriedigung des Racheburstes an den Unterdrückern erheben sie sich in solchen Lagen mit einer dämonischen Frechheit und feiern so den Sieg des mißhandelten Volkes, ehe das Individuum der Vernichtung durch christliche Gerechtigkeit anheimfällt. In der Physiognomie tragen die J. das Gepräge ihrer orientalischen Abkunft; die Männer haben meist schwarzes, an den Seiten gelocktes Haar, feurige dunkle Augen, eine gebogene große Nase, ein vorragendes aufwärts gebogenes Kinn, an dem sie den Bart wachsen lassen. Sie sind meist hager, haben etwas einwärts gebogene Knie und einen kurzen eiligen Gang. Die Frauen dagegen zeichnen sich durch Fülle und Gedrungenheit aus, wenigstens in der Jugend; die nationalen Züge treten, mit Ausnahme des dunkeln Haares und der glänzenden Augen, bei ihnen erst im reifern Alter hervor. Ihre Sprache hat einen eigenthümlich fremden Bau und Klang, der sich besonders im Deutschen bemerklich macht, woher die Ausdrücke: J.-Deutsch und Jüdeln stammen. Da sich dieser jüdische Dialect sehr schwer nachahmen läßt, so sollte ihn der Schausp. möglichst vermeiden, wenigstens sich mit der Andeutung desselben begnügen; dies gilt besonders für tragische J.-Rollen, in denen die Nachahmung, die fast stets in Uebertreibung ausartet, störend und unangenehm wirkt. Bei den gemeinen J. ist auch der Schmutz ein charakteristisches Merkmal. Ueber die Kleidung der J. s. Trachten. Vergl., außer den zahlreichen Commentaren über Shakespeare und Lessing, Jost Geschichte der J., Berlin 1820—25, 7 Bände; ferner die Schriften über die J. von Berruyer, Mahy, Holberg, Bastholm, Scheerer, Bauer, de Wette u. A. (H. M. — R. B.)

Jüdisches Theater. Es ist ein noch unentschiedener Streit der Gelehrten, ob die Juden ein Theater gehabt haben, oder nicht. Einige und besonders Wagenseil behaupten, daß die Schauspiele bei den alten Hebräern entstanden seien; daß mehrere ihrer kirchlichen Gebräuche durchaus theatralisch seien, wie denn z. B. am Feste Purim die Geschichte des Ahasver und der Esther dargestellt werde und den

besondern Namen Ahasverusspiel (s. d.) habe; und daß mehrere ihrer Bücher, wie das Buch Hiob und die Bücher Tobiä und Judith nichts anders als Dramen seien. Wie dem nun auch sein mag, so sind die Juden über die Anfänge der theatral. Kunst nicht hinaus gekommen. Sie mag in den Tempeln zur Erbauung und Erhebung ausgeübt worden seyn, wie dies der Tanz Davids vor der Bundeslade (2. Sam. VI. 14.) und sein Benehmen vor Achis (2. Sam. XXI. 13.) u. s. w. andeuten; aber Gegenstand der Volksbelustigung wurde diese Kunst nie und von öffentlichen Theatern findet sich nicht die geringste Spur. Der einzige dram. Dichter der Juden, Ezechiel, der ein Jahrh. vor Christi lebte und ein Trauerspiel vom Auszuge der Kinder Israel aus Aegypten geschrieben, war ein Nachahmer der Griechen. (R. B.)

Jünger (Johann Friedrich), geb 1759 zu Leipzig, war später Hoftheaterdichter in Wien, wo er, nachdem er bei einer Veränderung des Theaters seiner Stelle entlassen war, sich kümmerlich von schriftstellerischen Arbeiten nährte und in tiefer Schwermuth 1797 starb. J. war sehr produktiv, wozu ihn auch die Noth drängte, und schrieb eine Menge komisch satyrischer Romane und Lustspiele, die zum Theil den Stempel allzugroßer Flüchtigkeit an der Stirn tragen. Im Bearbeiten ausländischer Stucke war er besonders glücklich; hieher gehören: Er mengt sich in Alles, frei nach Mistreß Centlive; Maske für Maske, nach Marivaux; die Komödie aus dem Stegreif, nach Poisson's Idee; der tolle Tag, oder die Hochzeit des Figaro, frei nach Beaumarchais &c. Seine Originallustspiele sind nicht ohne Witz und dram. Geschicklichkeit und dabei fließend dialogisirt, wenn sie auch auf Tiefe und poetischen Werth keinen Anspruch machen. In einer Vorrede spricht er sich dahin aus, daß er „unter den Augen seines Vaterlandes" es über sich genommen habe, zur Aufklärung seiner Nation durch Verbreitung nützlicher Wahrheiten, Veredlung der Gefühle u. s. w. beizutragen. Nur 1 Trauerspiel ist uns von J. bekannt: Selim, Prinz von Algier. Seine dram. Arbeiten erschienen gesammelt: Lustspiele (5 Theile, Leipzig, 1785 — 89); Komisches Theater (3 Bde., Leipzig, 1792—95); Theatral. Nachlaß (2 Bdchn., Regensburg, 1803). Andere z. B. Der Instinkt, oder: Wer ist Vater zum Kinde, Lustspiel; Das Weiberkomplott, nach dem Franz. u. s. w. erschienen einzeln. (H. M.)

Jugend (Alleg.), wird versinnbildet durch Hebe (s. d.).

Jugendlich, nennt man, was frisch blühend, lebhaft und anmuthig ist; beim Theater j.e Liebhaber und Liebhaberinnen, j.e Sängerinnen, j.e Helden, Rollen=

fächer, deren Bedeutung in der Benennung liegt und deren Haupterforderniß Jugend ist.

Julikreuz. Dieser 1831 gestiftete franz. Orden ist zur Belohnung für die Julykämpfer bestimmt. Ordenszeichen: ein silbernes, weißemaillirtes, 3strahliges Kreuz mit einer Mauerkrone darüber; mitten in dem Kreuz, das mit den franz. Nationalfarben getheilt und von einem Eichenkranz umwunden ist, steht der 27., 28., 29. July und in der Umschrift: Gegeben von dem Könige der Franzosen; auf der Rückseite, die eben so getheilt ist, steht der gallische Hahn im Gold mit der Umschrift: Vaterland und Freiheit. Das Kreuz wird an einem hellblauen Bande mit rother Einfassung im Knopfloche getragen. (B. N.)

Juno (Myth.) bei den Römern, Hera oder Dione bei den Griechen, die Ausbildung des Begriffs von der Gottheit in weiblicher Form. Daher ist sie Schwester und Gattin des Gottes Zeus. Sie ward diesem vermählt, entweder von ihm überlistet, indem er, von ihr geflohen, sich in der Gestalt eines Kukuks vom Platzregen durchnässen ließ und das Mitleid, mit welchem J. ihn wärmte und trocknete, in Liebe umwandelte, nachdem er seine eigene Gestalt wieder angenommen hatte; (von dieser Sage leitet man das Attribut des Kukuks auf ihrem Scepter her); oder in feierlicher Hochzeit vor allen olympischen Göttern, welches an verschiedenen Orten Griechenlands als ein mächtiger Bestandtheil des Cults gefeiert, von den Dichtern besungen und von Epicharmus als dram. Stoff behandelt wurde. Die Geschichte ihrer Ehe ist mit zahlreichen Störungen angefüllt, die theils durch ihres Gatten häufige Untreue, theils durch ihre nie ruhende Eifersucht herbeigeführt und der Anlaß vieler tragischen Entwickelungen ward. Durchgängig spiegelt sich darin die Sitte des griech. Volks in Bezug auf das eheliche Verhältniß ab, welche neben Anerkennung des Bedürfnisses der Monogamie für häusliche und öffentliche Zucht, sich doch auch durch den erlaubten Umgang des Mannes mit andern Frauen der orientalischen Polygamie anschließt. Die nichts destoweniger geltende Forderung strenger Zucht u. Treue von Seiten der Gattin drückt sich vollkommen in J.s Charakter aus. Sie ist daher Vorsteherin der Ehe überhaupt, und insbesondere Stifterin der Ehe, als welche sie zum Symbole den Schleier trägt, und Beschützerin der aus der rechtmäßigen Ehe entspringenden Fortpflanzung der Familie, als welche sie bei den Römern Lucina hieß und mit Ilithyia, sowie durch diese mit Diana in Beziehung stand. In J.s Gestalt drückt sich nicht sowohl der Liebreiz, als die vollendete weibliche Form, verbunden mit Würde und Majestät aus: daher die Bezeichnung einer j.nischen Gestalt, Schönheit. Als besondere Theile ihrer

Schönheit treten die großen, offenen, gewölbten Augen und die Lilienarme hervor. In ihrem Gefolge befinden sich Hebe, die Gratien, als Zeichen ihrer ewigen Jugend, und Iris, die Götterdienerin. Die berühmte Statue Polyclets im Tempel bei Argos stellte sie auf dem Throne sitzend dar, mit Scepter (nebst Kukuk) in der einen, den Granatapfel, das Symbol weiblicher Fruchtbarkeit, in der andern Hand; das Haupt mit der Krone bedeckt, auf welcher Gratien und Horen stehen. Ihr heiliger Vogel ist der Pfau. Der Schleier, welchen sie bald mit der Krone, bald ohne sie trägt, bildet im Vereine mit ihrem einfachen, aber schönen Haarschmucke, durch seinen zierlichen Wurf einen hervorstechenden Theil ihrer Kleidung. — Alle Opfer wurden ihr in festlichen weißen Gewändern gebracht. (F. Tr.)

Jupiter (Myth.). Der Zeus der Griechen, bezeichnet ursprünglich ganz allgemein den Begriff des göttlichen Wesens, welcher später in den des Königs und Vaters der Götter und Menschen überging. Die oberste Herrschaft über das Weltall ward ihm durch Entthronung seines Vaters, Kronos, welchen er nebst dem ganzen Titanengeschlecht entweder in den Tartarus in Haft setzte, oder zur Flucht nach Hesperien nöthigte. An seine Brüder, Poseidon und Aides, trat er die Herrschaft des Meers und der Unterwelt ab, so jedoch, daß ihm allenthalben die höchste Gewalt vorbehalten bleibt; namentlich läßt die Benennung des unterirdischen Zeus die Absonderung des Aides minder scharf hervor treten. Das Walten des Götterkönigs erstreckt sich auf alle Zweige der physischen, wie der moralischen Weltordnung. Seiner Allmacht kann die gesammte Macht aller andern Götter keinen Widerstand entgegen setzen: daher nehmen diese, wenn ihr Wille mit dem seinigen in Widerstreit geräth, nicht so oft zu ihr, als zur List ihre Zuflucht; vor Allen seine Gemahlin, Juno (s. d.). Er thront oben an in der Versammlung der Götter in den olympischen Wohnungen. Als nächster Diener steht ihm Mercur zur Seite, desgleichen die Horen; früher Hebe, später Ganymedes laben ihn mit unsterblicher Speise und Trank; aus seinen Händen empfängt der zu seinen Füßen ruhende Adler den Blitz, ihn im raschen Fluge durch die Lüfte zu tragen, bald zum Verderben der Widersacher des Gottes, bald um seinen Willen zu verkünden. Auf seinem Antlitz wohnt der Ausdruck der größten Würde und hohen Ernstes, der aber, wenn er zürnt, einen düstern Anstrich bekommt. Als Zeichen der Herrschergewalt zieren ihn Krone und Scepter. Die berühmteste Statue J.s im Alterthum war die von Phidias nach der Beschreibung Homers (Il. 1. 528) gebildete. Aus einer Verschmelzung mit der africanischen Gottheit Ammon entstand der ammonische J., er-

kenntlich durch die an den Schläfen anliegenden Widderhörner. (F. Tr.)

Justitia (Myth. und Alleg.), die Personification der Gerechtigkeit, bei den Griechen Dike (s. d.). Sie ward als eine hohe Ehrfurcht gebietende Jungfrau mit strengem, fast traurigem, aber weder wildem, noch niedergeschlagenem Blicke abgebildet, begabt bisweilen mit Schale oder Scepter, bisweilen mit Wage und Schwert. (F. Fr.)

Juventas (Myth.) der Römer, entspricht genau der griech. Hebe (s. d.).

K.

K. Der 11. Buchstabe im Alphabet; seine Aussprache s. Aussprache der Buchstaben.

Kaftan (Gard.), das türkische Ueberkleid, in der Form unserm Schlafrock ähnlich, gewöhnlich von weißer Seide mit einigen blassen Blumen, oft auch mit kostbarem Pelzwerk besetzt. Die Gesandten tragen den K., wenn sie Audienz beim Sultan haben, auch wird er als Ehrengeschenk vom Großherrn verliehen. (B.)

Kalidasa (Kalidas). Der, wenn nicht vorzüglichste, doch am frühesten und ausgebreitetsten in Europa bekannt gewordene dram. Dichter der Inder. K. lebte unter dem Könige Vikramaditya im 1. Jahrh. v. Chr. Populär und berühmt wurde er besonders durch seine Sakuntala, worin die zarte Liebe des Königs Duschmanta (richtiger Duschjantas) behandelt und mit allem Zauber der Poesie ausgestattet ist. Er erlangte dadurch einen so großen Ruf unter den Indern, daß sie ihn sogar zu einer Verkörperung des Brahma machten. Bekannt ist von seinem Leben nur, daß er ein Liebling seines Königs war, von den Brahminen beneidet, vom Hofe vertrieben wurde, zuletzt jedoch seine Feinde beschämte. W. Jones lieferte zuerst 1789 eine engl. Uebersetzung der Sakuntala, Forster hierauf eine deutsche (neue Aufl. Frankf 1803); eine franz. A. Bruquière (Paris 1804); das Original mit franz. Uebersetzung Chézy (Paris 1830) und Hirzel eine treue deutsche, mit Beibehaltung der Originalversmaße, unter dem Titel: Sakuntala oder der Erkennungsring (Zürich 1833). Nach der Vorrede ist eingeschaltet: Goethe an Chézy über die Sakuntala. Frei und nicht ohne bühnliche Tendenz be-

handelte denselben Stoff L. Schleier in seinem dram. Gedichte der Ring des Duschmanta (Hamburg 1838). Die letzte Ausgabe ist eine lateinische von Otto Böhtlingk: Çâkuntala, annulo recognita (Bonn 1841). Auch der dram. Dichter Sudrakas, aus dem 1. Jahrh. n. Chr., dramatisirte denselben Stoff in seinem Mritschakati (der thönerne Wagen), und obgleich K.'s Drama populärer wurde, rühmt man an Sudraka's Behandlung eine größere Mannigfaltigkeit der Charaktere und die Sprache als kräftiger und geistvoller. Von K.'s übrigen poetischen Werken wurden noch in Europa bekannt: Wikramorwasi (Tapferkeitsurvasi) Geschichte der Nymphe Urwasi (Kalkutta 1830, mit lat. Uebersetzung von Lenz, Berlin 1833) und Maghaduta et Sringâra-tilaka, ex recensione Ioannis Gildemeistri, mit einem Glossar (Bonn 1841). S. Indisches Theater. (M.)

Kalis 1) (Ludwig Emil), geb. zu Frankfurt a. M. 1806, war Professor am dortigen kathol. Gymnasium. Neigung führte ihn indessen zur Bühne, die er 1825 erfolgreich zu Mainz betrat. Er vertauschte bald Mainz mit Würzburg, wo ein erweiterter Wirkungskreis sein Talent begünstigte. 1830 verehelichte sich K. mit der Folg., und beide spielten seitdem zu Bamberg, Freiburg und Regensburg, 1835 in Wien und seit 1836 in Pesth, wo sie Lieblinge des Publikums sind. Aesthetische Bildung, geistreiche Conception und richtige Auffassung machen K. zu einem trefflichen Bonvivant, Charakteristiker und Liebhaber. — 2) (Philippine, geb. Padjera), geb. 1814 zu Frankfurt a. M., widmete sich anfänglich der Oper; ging aber bald zum recitirenden Schauspiel über. Unter Elise Bürgers Leitung betrat sie als Tony die frankfurter Bühne. In Bamberg fand sie weiten Spielraum zur Thätigkeit und Ausbildung, daselbst vermählte sie sich mit dem Vor. und folgte ihm auf seinen Reisen. Eine imposante Gestalt, ergreifende, rhetorische Kraft, eindringende Stimme und eine feurige Phantasie befähigen sie besonders zu tragischen Leistungen. Ophelia, Maria Stuart, Eboli, Jungfrau v. O., Orsina, Antonina u. s. w. sind höchst werthvolle Gebilde dieser Künstlerin. Auch im Gebiete der Anstandsdamen und launigen Liebhaberinnen weiß sie die Herzen zu gewinnen. (P—l.)

Kalpak (Gard.). Die Mütze der ungarischen Husaren (s. d.).

Kamaschen (Gard.), s. Gamaschen.

Kamin. Bei den Alten und zum Theil noch in Frankreich und den südlichen Ländern eine Vorrichtung zum Heizen der Stuben, die auf Säulen ruhte, auf welche man Vasen und Statuen stellt. Nach der Eleganz der Stuben ist der K. einfach und kunstlos, oder zierlich und mit künst-

lichen Simsen geschmückt; er besteht aus einer 4eckigen oder halbrunden steinernen Erhöhung am Boden und der in die Stube vorspringenden Oeffnung des Schornsteines zur Aufnahme des Rauches. Auf der Bühne wird derselbe aus kleinen Vorsetzstücken gebaut oder auf die Decoration gemalt. Die Art, wie das Feuer in denselben angedeutet oder unterhalten wird, s. Feuer.

Kamisol (Gard.). Eine männliche Jacke mit Aermeln, die bis an die Hüften reicht; das K. wird meist von Arbeitern und dergl. getragen, in einigen Ländern aber tragen es auch die höhern Stände unter dem Rocke.

Kammerdegen (Requis.), so viel wie Galanteriedegen, (s. d.)

Kammerherr, s. Hof.

Kammermädchen (Techn.). Rollenfach der deutschen Bühne, der franz. Soubrette entsprechend. Wie der eigentliche Chevalier, so ist auch das K. als 1. Fach jetzt fast ganz von der Bühne verschwunden, weil es in der von den dram. Schriftstellern der letzten Hälfte des vor. Jahrh.s geschilderten Bedeutung überhaupt im Leben nicht mehr vorhanden. Ehemals war das K. meistentheils das thätigste Agens in dem Mechanismus der Intrigue, gewöhnlich den Plänen des Liebhabers günstig und gleichzeitig in dessen Kammerdiener verliebt. Sie war schlau, unternehmend, dem Vater und Onkel gegenüber coquet, ja in einigen Molièr'schen Lustspielen von der frechsten Unverschämtheit gegen den Herrn des Hauses. Gegenwärtig ist sie bis zu einer mehr oder weniger wichtigen Vertrauten herabgesunken. Maske für Maske und Minna von Barnhelm geben das deutlichste Bild von der Wichtigkeit dieses Rollenfaches in dem älteren Repertoir, das eine vollgültige Befähigung für sich in Anspruch nahm. **(L. S.)**

Kampfspiele, s. Amphitheater.

Kanal (Maschin.), ein quer durch das Podium gehender Einschnitt, mit starken Bohlen eingefaßt und gewöhnlich mit einem Balken bedeckt; ferner der schmale Einschnitt, in welchem die Koulissenwagen (Laufwagen) gehen; und endlich das Rohr, in welchem die Gewichte (s. d.) laufen. **(B.)**

Kanne (Fried. Aug.), geb. 1778 zu Delitsch, studirte Theologie und Medizin, ging aber dann nach Wien, wo er schriftstellerte und componirte und nebenbei ein wüstes Leben führte, bis er 1833 am Gedärmbrand starb. K. war ein verworrenes Genie wie Grabbe, ein trefflicher Kritiker, gewandter Schriftsteller und talentvoller Componist, aber ein liederlicher, unverträglicher, arbeitsscheuer Mensch, der nichts durchzuarbeiten, zu vollenden vermochte. 12 Singspiele, die er gedichtet und componirt, sind mit ihm verschwunden. **(B.)**

Kannegiesser (Karl Friedrich Ludwig), geb. im Dorfe Wendemark in der Altmark 1781, jetzt Director des Friedrichsgymnasiums zu Breslau, hat sich hauptsächlich durch Uebersetzungen bekannt gemacht, sowohl aus den alten Sprachen, als besonders aus den neuen, z. B. des Mickiewicz, des Barbour, Chaucer, Spenser, Shakspeare, Byron, W. Scott, Silvio Pellico, Leopardi, Dante, ꝛc. Darunter auch mehrere Dramen, von welchen eine Auswahl der dram. Werke Beaumont's und Fletscher's hervorgehoben zu werden verdient; es erschienen davon 2 Bände. Außerdem schrieb er eine Abhandlung über Sophokles Tragödien, ein Bändchen selbstständiger dram. Spiele, die Tragödie Mirza, das Lustspiel Benvenuto Cellini und seine Krähe (im Taschenbuch zum geselligen Vergnügen), das Schauspiel der arme Heinrich und eine ganz freie Bearbeitung der Tragödie Franziska von Rimini von Pellico. Einige seiner Dramen wurden aufgeführt und zwar mit günstigem Erfolge, wie in Breslau die Tragödie Dorothea oder das Mädchen von Antiochien und die Posse: die Torte. Gegenwärtig beschäftigt er sich mit Uebersetzungen von Dramen neuerer ital. und dän. Dichter z. B. des Heiberg und Hertz. — In seinen eigenen dram. Arbeiten weicht er weit ab von dem Streben, dem Publikum nur Unterhaltung zu geben; er geht tiefer, will sich selbst und einer kleinen Auswahl für Poesie empfänglicher Gemüther genug thun. (B. N....)

Kannstadt (Theaterstat.). Hptstdt. des gleichnamigen Oberamtes im Neckarkreise des Königreichs Würtemberg, am Neckar, mit besuchten Mineralbädern und 4000 Einw. — 1839 wurde ein neues Theater in K. erbaut und 1840 eröffnet. Der Baumeister Dr. Zanth, der auch das Theater Ambigue-comique zu Paris erbaute, hat ein wahres Meisterwerk geliefert hinsichtlich der zweckmäßigen Benutzung des Raumes; das Theater ist im kleinen Maaßstabe eines der schönsten, freundlichsten und gelungensten in Deutschland. Bei einer Größe, die nur auf 500 Zuschauer berechnet ist, hat es einen solchen Reichthum an Zimmern, Garderoben, Büffets, Magazinen ꝛc., daß die größten Theater Deutschlands neidisch sein könnten. Maschinen und Decorationen von Meister Mühldorfer in Mannheim eingerichtet, sind ganz vortrefflich. (R. B.)

Kanonenschlag. Ein Würfel von Pappe, der mit Bürschpulver gefüllt, mit Bindfaden 3= — 4fach umwunden und geleimt ist und durch ein Zündlichtchen Feuer fängt. Der K. dient auf der Bühne sowohl um einzelne nöthige Schüsse als den Einschlag darzustellen. Ueber seine Behandlung s. Brand, Einschlag, Feuer, Feuerwerk. (B.)

Kanonenstiefel (Gard.). Stiefel mit Lederschäf=

17 *

ten, die bis über die Knie reichen; wurden sonst von Kürassiren und Dragonern getragen, jetzt nur noch von Bereitern, Stallmeistern, Reitknechten u. zuweilen von Studenten. (B.)

Kappe (Gard.), s. Cappa.

Kaput (Gard.), s. Capote.

Kapuzbrüder. Eine Art Barfüßermönche; sie trugen an einem sehr engen und geflickten Rocke eine 4eckig zugespitzte Kapuze.

Kapuze (Capitium lat., Gard.), 1) ein Kleidungsstück zur Bedeckung des Hauptes, meist an den Kragen des Kleides oder an die Kopfbekleidung befestigt; wurde besonders von Mönchen getragen. — 2) Ein Reisehut, dessen Seitentheile herabgeschlagen werden können, um Gesicht und Hals zu schützen. (B.)

Kapuziner. Mönchsorden, wurde 1528 von Matthäus von Bassi gestiftet und erhielt den Namen von der langen Kapuze, die so geschnitten war, wie sie der h. Franziskus getragen haben soll. Der Kopf ist kahl geschoren bis auf den Kranz, wird entblößt getragen und es darf, wenn sie ihn bedecken wollen, nur die Kapuze darüber gezogen werden. Zu der Kutte tragen sie unter der sehr spitzen Kapuze noch einen Halbmantel alles von grobem graubraunem Tuche, einen Strick um den Leib und Holzsohlen an den bloßen Füßen. Jeder Gebrauch von Leinenzeug ist ihnen untersagt; sie unterscheiden sich von den Franziskanern auch durch einen langen Bart.

Kapucinerinnen. Nonnenorden, stiftete Marie Laurenzia Longa, 1534. Auch ihnen ist der Gebrauch des Linnenzeugs untersagt; über das braungraue Gewand von grobem Tuche tragen sie im Chor über dem Weihel einen großen Mantel von derselben Farbe und bei der Communion statt des Mantels einen großen Schleier, der bis auf die Fersen herabhängt. Ein Knotenstrick gürtet sie. Sie gehen baarfuß auf Sandalen mit Stricken gebunden. (B. N.)

Karl-Friedrichs-Militair-Verdienst-Orden. 1807 von K. F. Großherzog von Baden gestiftet. Er besteht aus 3 Klassen: Großkreuzen, Commandeurs und Rittern. Ordenskreuz: 4strahlig, weißemaillirt, in der Mitte befindet sich der Name des Stifters auf dunkelblauem Felde und auf der Rückseite ein silberner Greif, einen Schild mit dem badenschen Schrägbalken in der Linken und ein Schwert in der rechten Pranke haltend, im mattgoldenen Felde mit der Umschrift: Für Badens Ehre. Um das Kreuz schlingt sich ein Lorbeerkranz und das Ganze bedeckt eine Krone. Von den Großkreuzen wird es an einem breiten Bande, roth, gelb und weiß, von der Linken zur Rechten und dabei auf der linken Brust ein silberner Stern getragen, dessen Mittelschild

den Greif enthält. Bei den Commandeurs hängt es um den Hals. Generale haben auch in dieser Klasse den Bruststern. Die Ritter tragen es im linken Knopfloche. (B. N.)

Karls III., Orden. 1771 von K. III. von Spanien gestiftet, 1804 erneuert; 1808 aufgehoben, aber 1814 wieder hergestellt. Er besteht aus 2 Klassen: Großkreuzen und Rittern. Ordenszeichen: ein 8spitziges weiß und dunkelblau emaillirtes Kreuz mit goldenen Knöpfen auf den Spitzen und goldenen Lilien in den 4 Hauptecken. Die h. Jungfrau in weiß und blauem Gewande mit goldenen Strahlen umgeben steht auf dem ovalen rothemaillirten Mitschilde; auf der Rückseite ist der Namenszug K. III. mit der Devise: virtuti et merito. Ueber dem Kreuze ein goldener Lorbeerkranz. Es wird von den Großkreuzen an einem blau und weiß gestreiften Bande von der rechten zur linken Seite und dazu auf der linken Brust ein silberner Stern getragen, dessen ovales Mittelschild das Marienbild, die Devise und den Namenszug enthält. Die Prälaten tragen es um den Hals, die Ritter im Knopfloche. Festkleidung: ein weiter, himmelblauer, mit weißen Sternen besäter Mantel, worüber das Ordenskreuz um den Hals an einer goldenen Kette getragen wird, deren 41 Glieder aus Thürmen, einem Bündel militärischer Trophäen und der Zahl III., von grünem Lorbeer und Palmblättern umgeben und von Löwen gehalten, bestehen. (B. N.)

Karls XIII., Orden. Dieser schwedische Orden wurde 1811 von K. XIII. zum Reichsorden erhoben. Das Ordenszeichen wird an einem rothen, gewässerten Bande um den Hals getragen und besteht in einem rubinrothen Kreuz mit goldener Einfassung, in dessen Mitte auf weißem Grunde vorn die Namens-Chiffre des Stifters und zwar zwischen zwei in einander geschlungenen C. die Zahl XIII. und auf der Rückseite in einem Dreieck der Buchstabe G. Ueber dem Kreuze schwebt die Königskrone. (B. N.)

Karlsbad (Theaterstat.), ein berühmtes Bad im böhmischen Kreise Ellenbogen mit 3000 Einw. Das Schauspielhaus in K. wurde 1787 aus dem Ertrag der Salzkasse gebaut. Vor dieser Zeit wurde in einer Bretterbude gespielt und zwar unter der Direction folgender Pächter: Brunian, Fiedler, Bimiskorn, Hofmann, Moroz, Teller. Letzterer eröffnete das neue Schauspielhaus 1788 mit Mozarts Hochzeit des Figaro. Medor führte 1789 und 90 die Direction; 1791—98 kamen Theaterpersonale, Orchester, Maschinerie, Garderobe u. s. w. von Prag und es wurden größere Schauspiele, Opern und Ballete gegeben. 1799 übernahm Medor wieder die Direction, ihm folgte Nitzschke 1800 und 1801. 1802 war wieder die Schauspieldirec-

trice der prager Bühne in K. Die folgenden Pächter waren Dengler 1803—1805; Weber 1806—1808; Schantroch 1809—17; dessen Wittwe 1818; Kramer 1819—22; 1823—28 wieder Therese Schantroch und 1829 übernahm die Direction Joseph Lutz, der sie noch heute führt. Er ist ein geschäftskundiger Mann und seine Gesellschaft ist durchaus befriedigend. Das Theater ist freundlich und zweckmäßig und hat Raum für 600 Personen. Auf dem Frontispiz befindet sich die lat. Inschrift: Der Thalia und Hygiäa haben dieses Haus aus dem Ertrage des Salzes errichtet der Rath und das Volk der Badestadt. Auf dem allegor. Bilde des Vorhanges vereinigen sich beide Göttinnen an der Gesundheitsquelle. (R. B.)

Karlsruhe (Theaterstat.); Residenzstadt des Großherzogthums Baden, mit 23000 Einw. K. tritt in die Theatergeschichte 1713 ein, wo im jetzigem Residenzschloß Celindo oder hochgepriesene Schäfertreue, eine Operette, zur Aufführung kam, dann aber trat eine große Intervalle ein, bis 1784 Johann Appelt kam und die Bühne im sogen. Orangeriegebäude, welches dazu eingerichtet war, mit dem Singspiele: die eingebildeten Philosophen eröffnete und 6 Monate fortspielte. Er gab das Versprechen, kein Stück, wenn nicht höchster Befehl, oder allgemeines Verlangen obwalteten, je zu wiederholen. Man war mit der Gesellschaft und ihren Leistungen zufrieden; der Markgraf Karl Friedrich erhob sie zu Hofschausp.n Die Abonnementpreise waren: auf das noble Parterre für 12 Vorstellungen 4 Fl., auf den ersten Platz 3 Fl. Appelt erschien mehrere Jahre, Franz Bülla soll mit ihm gewechselt haben, diese Angabe beruht jedoch nur auf mündlicher Aussage. 1803 erschien Wilhelm Vogel mit seiner Gesellschaft von Straßburg und gab Vorstellungen, die ein neues Leben hervorriefen, indem das Repertoir mehr wie früher auf bessere Schauspiele und Lustspiele, selbst auf größere Opern ausgedehnt war; auch Vogel kehrte mehrere Jahre nacheinander zurück. Der Hof gewann indessen die Ueberzeugung, daß es Noth thue, ein größeres Komödienhaus auffuhren zu lassen, welches auch zur Ausführung kam. Der Bau wurde 1807 angefangen und 1808 vollendet, so daß am 10. October das Haus mit der Oper: das Waisenhaus von Spindler eingeweiht wurde. Es liegt hinter den Orangeriegebäuden auf dem linken Flügel des Schlosses gegen die Stadt und ist eigentlich ein Hintergebäude; niemand vermuthet da ein Theater, tritt man aber in das einfach und geschmackvoll verzierte Innere desselben, so wird Jeder befriedigt sein. Der Raum für die Zuschauer ist auf 2000 Personen berechnet, die in einem Parquet, 3 Gallerien und 3 Logenreihen Plätze finden. Die

Bühne gehört zu den größten und eignet sich eben so sehr zu einfachen Stücken, wie zu Zügen u. dergl. Die Decorationen von dem Maler Geßner sind sehr gut, die Maschinerien durchaus praktisch und schön, die Garderobe ist glänzend und eines Hoftheaters würdig; 6 Garderoben- und 2 Conversationszimmer sind freundlich und geräumig. — Vogel blieb Director, der Hof gab neben dem Gebäude und dem Orchesterpersonale noch einen Baarzuschuß von 3500 Fl., wofür ihm dagegen einige Logen offen standen. Der Großherzog erhob die Gesellschaft zu großherzogl. Hofschausp.n. Nach 2 Jahren wurde dem Director der Baarzuschuß verweigert, unter diesen Auspizien konnte oder wollte er nicht mehr Unternehmer bleiben und der Hof war genöthigt, das Theater selbst zu übernehmen und erhob das Ganze zu einem Hoftheater. Vogel schlug das Directorat — welches ihm angeboten wurde, aus und gab, gegen eine Vergütung von etwa 28000 Frs. Bibliothek, Garderobe und Requisiten an den Hof ab. Den sämmtlichen Mitgliedern stand es frei, zu bleiben oder abzugehen. Am 9. November 1810 wurde das Großherzogl. Hoftheater mit der Oper Achilles von Paer eröffnet, welcher ein Prolog voran ging. Das Personal bestand aus den Herrenn Kiel, Mayerhofer, Hunius, Grimminger, Gollmik, Becker, Meyer, Klostermeyer und Walter, und den Damen Kiel, Gervais, Leonhard, Mayer, Schlanzowska und Frank, die sämmtlich von Vogels Direction blieben. Die Vordergebäude links und rechts neben dem Eingange in das Theater wurden als Magazine benutzt. Seit der Zeit haben große Renovationen und Reparationen Statt gefunden und ein ansehnliches Nebengebäude wurde dem Theater an die Seite gesetzt, in dessen zweiten Stockwerke Singproben u. s. w. gehalten werden. Die Einnahme kann 8—900 Fl. betragen. Die Preise sind gegenwärtig: Fremdenloge 1 Fl. 21 Xr., Logen 1. Gallerie 1 Fl., Parterrelogen 1 Fl., gesperrter Sitz im Parquet 1 Fl., Parquet 48 Xr., gesperrte Sitze auf der 2. Gallerie 48 Xr., Logen 2. Ranges 40 Xr., 2. Gallerie 36 Xr., 3. Gallerie 12 Xr. Die Offiziere besetzen die 1. Gallerie rechts zu $\frac{1}{3}$ und der Preis für sie ist nach dem Verhältniß ihrer Gagen. — Die Unteroffiziere nahmen seit 25 Jahren die 2. Gallerie links zu $\frac{1}{3}$ ein, und bezahlten monatlich 40 Xr. dafür, doch hat diese Begünstigung 1840 aufgehört; es wurde dafür einer bestimmten Zahl Unteroffiziere eine Loge oberhalb der 2. Gallerie, gratis eingeräumt. Der Großherzog zahlt einen Zuschuß von 80,000 Fl. — Die ausgezeichnetsten Bühnenkünstler traten seit jener Zeit in K. auf, von denen wir nur die Herren: Bader, Brand, Braunhofer, Breiting, Brizzi, Carl, Dessoir, Devrient, Döring, Eßlair,

Fischer, Gern, Haizinger, Hammermeister, Hauser, v. Holbein, Iffland, Krüger, Kunst, Lebrün, Löwe, Pauli, Reichel, Rott, Scholz, Seydelmann, Weymar, Wild, Wurm u. s. w. und die Damen: Bauer, Crelinger, Fischer, Franchetti-Walzel, v. Hagn, v. Hasselt, Heinefetter, Hirschmann, Lindner, Milder, Neumann-Sessi, Pirscher, Pistor, Schebest, Schechner, Schröder, Schröder-Devrient u. s. w. nennen. Das gegenwärtige Personal ist durchaus befriedigend und bietet ein gediegenes Ensemble; ausgezeichnet sind im Schauspiel: Mad. Haizinger und Ludwig Dessoir; in der Oper: Haizinger und Mad. Fischer. Im Allgemeinen kann die Oper besser besetzt werden als das Lustspiel, das Lustspiel besser als das Schauspiel, das Schauspiel besser als das Trauerspiel und das Trauerspiel besser als das Ballet. — Theatertage sind in der Regel: Dienstag, Donnerstag und Sonntag, doch wenn Versäumtes eingeholt werden muß, werden auch die andern Tage benützt, und das ganze Jahr hindurch wird fortgespielt. — Intendanten waren seit 1803 v. Geusau, v. Stetten, v. Stockhorn, v. Edelsheim, v. Haacke, v. Gayling, v. Auffenberg, v. Leiningen und die gegenwärtigen Vorstände sind: Intendant Ludwig Freiherr v. Gemmingen-Michelfeld (seit 1839), Oekonomierath Xaver Keller (seit 1814), Hofkapellmeister Joseph Strauß (seit 1826), Regisseur Eduard Meyer (seit 1827), Sekretair Georg Reiß (seit 1829), Balletmeister Ferdinand Uelz (seit 1839). (Hlg.)

Karlstadt (Theaterstat.). Hauptstadt des karlstädter Kreises an der Kuża im Königreich Illyrien mit 5000 Einw. Seit 1839 hat K. ein kleines geschmackvolles Theater; der Stadtrichter Karl von Klobucaric brachte durch freiwillige Beiträge die Mittel dazu zusammen und ist bemüht, auch die Fonds zur Erhaltung der Gesellschaft anzuschaffen. Das Haus faßt 6—800 Zuschauer und wurde im September 1840 eröffnet; es werden nur Vorstellungen in illyrischer Sprache gegeben. (R. B.)

Karmeliter. Die Entstehung dieses Bettelordens ist dunkel; 1209 erhielt er vom Patriarchen von Jerusalem eine Regel und 1224 wurde er von Honorius III. bestätigt. Die alte Kleidung bestand in einer grauen oder braunen Kutte und einem Mantel mit 7 schwarzen oder braunen Streifen, dazu kam später das graue Scapulier. Später spaltete sich der Orden in Conventualen (beschuhete) und Observanten (unbeschuhete K.). Durch diese Trennung verdrängte in mehreren Klöstern die schwarze Farbe die graue oder braune. Die Congregation von Mantua hatte schwarze Tracht und breitkrampige weiße Hüte mit schwarzem Futter. K.-Nonnen wurden von Johann Soreth 1452 gestiftet und trugen Röcke und Scapulier von lohfarbenem Tuche und im Chor darüber

weiße Mäntel und schwarze Weihel. Die Scapulier-Brüderschaft, der 3. Orden der K., entstand 1477. Die Brüder tragen einen naturbraunen Rock, der bis auf die Fersen hinabgeht, einen schwarzledernen Gürtel über demselben ein braunes, 6 Zoll breites Scapulier, das bis auf die Knie reicht und daruber eine mantelartige Kappe von weißer Wolle, die bis auf die Waden geht. Die Schwestern tragen außerdem einen weißen Schleier ohne Brustvortuch und Stirnbinde, auch dürfen sie in den Ländern, wo die K. überhaupt weltlich gekleidet gehen, sich weltlich tragen, müssen aber die braune Farbe beibehalten. Noch ist die Erzbrüderschaft unserer lieben Frau vom Berge Karmel hier zu erwähnen. Ihre Kleidung besteht aus einer kastanienbraunen Sackkutte, über welcher eine spitze Kapuze den Kopf und das ganze Gesicht bedeckt, so daß nur 2 kleine Löcher für die Augen offen bleiben. Darüber hängt ein kurzer runder Mantel von weißer Serge und um die Kutte ein schwarzlederner Gürtel. Die K. der strengen Observanz legten die schwarze und braune Farbe ab und trugen sich dunkelgrau. Die Missionsgesellschaft der K. trug schwarze Röcke mit weißem Ueberwurf bis an die Knöchel herab, ohne Aermel und statt desselben darin einen Schlitz, wodurch die Arme gesteckt wurden. Die unbeschuheten K. von der h. Theresia von Capeda, Mönche und Nonnen, trugen dunkelgraue Röcke, lederne Scapuliere über dem Wimpel und die Mönche über den Mantel eine weiße Kapuze. Diese gehen baarfuß, die Nonnen tragen Socken oder Sandalen von Stricken und Strümpfe von grobem Zeug. (B. N.)

Karthäuser. Mönchs-Orden, 1086 vom h. Bruno gestiftet. Die Kleidung besteht in einem härenen Hemd und einem Gürtelstrick auf dem bloßen Leib, darüber einen sergenen und über diesem einen weißen Tuchrock mit einem Gürtel von weißem Leder oder von hänfenem Stricke. Das Scapulier hat die Form einer Gugel und ist von weißem Tuche, eben so die spitzige Kapuze, die unmittelbar daran befestigt ist. Eine breite Binde, die das Vorder- und Hinterblatt verbindet, geht über den Schenkel. Im Chor und bei Feierlichkeiten tragen sie darüber noch einen Kapuzmantel und beim Ausgehen einen weiten schwarzen Chorrock. Sie sind ohne Bart und tragen Schuhe und Strümpfe. Die Laienbrüder haben ebenfalls einen weißen Rock und weißes Scapulier mit angehefteter Kapuze, doch ist dies kürzer, dazu auch einen weißledernen oder hänfenen Gürtel, einen Gürtelstrick auf dem bloßen Leib und beim Ausgehen eine graue oder braune Kutte über den Rock. Sie haben einen kurzen Bart. — Die K.innen entstanden 1234. Bei der Aufnahme ist der Anzug sehr geschmückt, eine Krone ziert

das Haupt, eben diese Kleidung tragen die K. an ihrem 50-jährigen Jubiläum, auch wird die Leiche damit geschmückt. Die Ordenstracht besteht in einem weißen Rock und weißem Scapulier, woran in der Gegend des Knotens jener Verbindungsstreifen ist; einen weißen Wimpel (Vortuch auf der Brust) und weißen Weihel. War sie 25 Jahre im Kloster, so wurde dieser Letztere mit einem schwarzen Schleier vertauscht. Im Chor trugen sie dazu einen Mantel von weißem Tuche, der am Halse geschlossen, einfach und faltenlos bis auf die Füße herabhing. Hiezu kamen Schuhe und Strümpfe. (B. N.)

Kaschau (Theaterstat.). Frei- und Hptstdt Oberungarns am Czernath, ist stark befestigt, mit 12,000 Einw. K. hat ein Theater seit 1781, das 1840 durch den Maschinisten und Theatermaler Otto in Ofen mit einem Kostenaufwande von 32,000 Fl. umgebaut und aufs zweckmäßigste eingerichtet wurde. Die Verzierungen des Hauses sind eben so schön als die Dekorationen. Für einen guten Heizapparat ist gesorgt. Es hat Raum für 1000 Personen. Das Haus ist Eigenthum eines Vereines von Kunstfreunden, doch hat sich der Magistrat bei den Anlagekosten sehr hoch betheiligt. Eröffnet wurde das Haus im Nov. 1840 von dem Director Luigi Merelli. (R. B.)

Kasperle (Theaterwes.). Als der ehrliche Hanswurst (s. d) begraben worden war, blieb Pritsche und bunte Jacke allerdings von der Bühne verbannt; der lustige Bursche aber, der sie getragen, fand sich bald genug wieder ein, mußte sich aber verkleiden, um gelitten zu werden. Unter diesen wiedererstandenen Hanswürsten ist K. neben Tadädl, Bernardon, Lipperl einer der Bedeutensten. Wer erinnerte sich nicht seiner ausschließlichen Herrschaft zur Zeit der Donaunymphe, Sternenmädchen ꝛc. K. ist entschieden österreich. Ursprungs, daher hörte man auch in Norddeutschland die Schausp., welche den K. zu spielen bekamen, meist im österreich. Dialekte sprechen, wozu sie schon durch das Versmaß und die durchaus österreich. Reime und Abkürzungen der Worte veranlaßt wurden. Schikaneder, v. Kurz, Scholz sind als fruchtbare Väter dieser K.s bekannt, obgleich der erstere sie auch anders zu taufen begann, z. B. Papageno, Métallio u. a. m. Jetzt nennt man die Kreuzerbuden auf Jahrmärkten, bei Volksfesten ꝛc. in Oesterreich K.-Theater, wie sie in Baiern Lipperl-Theater genannt werden. (L. S.)

Kasse. Im engern Sinne das Lokal, in welchem der Billetverkauf Statt findet, im weitern der ganze finanzielle Theil einer Theaterverwaltung. Von der einfachen Einrichtung bei kleinen Bühnen, wo der Director oder einer der Seinen die Billets verkauft und die Einnahme kaum notirt,

bis zu den zahlreichen Ober- und Unter-K.-Beamten der Hoftheater und ihrer gegenseitigen Controlle und Beaufsichtigung, giebt es eben so viele Abstufungen in der K.-Verwaltung, als in der künstler. Bedeutung der Bühne. Bei wohlgeordneten Theatern ist die K. zu gewissen Tagesstunden, wie ein anderes kaufmännisches Geschäftslokal geöffnet; der Kassirer hat die Pflicht, die im Voraus gemachten Bestellungen auf dazu angefertigten Listen zu notiren; diese Listen enthalten die Logen und Sperrsitze des ganzen Theaters in solchen Räumen, daß der Name des Bestellers bequem zu den betreffenden Nummern geschrieben werden kann. Der Billetverkauf (s. d.) ist das vorzüglichste Geschäft des Kassirers. Außer den in dem erwähnten Artikel angegebenen allgemeinen Regeln sind noch die lokalen Einrichtungen zu beachten, nach welchen z. B. an einigen Orten, wie in Leipzig, Billets zum Parterre und zur 3. Gallerie nicht im Voraus, sondern erst am Abend der Vorstellung selbst verkauft werden dürfen. Im Allgemeinen ist es zur Vermeidung unangenehmer Verwechslungen rathsam, daß die Billets stets erst am Tage der Vorstellung verkauft werden, oder höchstens am vorhergehenden Tage, in so fern an demselben keine Vorstellung Statt findet. Bei großen Bühnen ist das Geschäft der K. gewöhnlich getheilt und für die Tages- u. Abend-K. ein besonderer Kassirer angestellt. Die erstere wird 2 Stunden vor dem Anfange der Vorstellung geschlossen, der Kassirer der Tagesk. übergiebt seinem Nachfolger die ganze Garnitur der an dem Tage gewählten Billets und liefert für die fehlenden (verkauften) den Geldbetrag ein. Die Abendk. wird alsdann 1 Stunde vor der Vorstellung eröffnet und am Schlusse derselben die Gesammteinnahme dem Director oder einem höhern K.-Beamten entweder überliefert, oder durch den K.-Rapport angezeigt, worauf durch die Controlle (s. d.) die Richtigkeit ermittelt und beurkundet wird. Hauptsache bei der Abendk. ist, daß der Kassirer vor dem zu starken Andrange möglichst geschützt ist, und daß er sich alle Billets so ordnet und handlich zurecht legt, daß er stets die genaueste Uebersicht behält und Verwechslungen vermeidet. In ersterer Beziehung muß die K. so eingerichtet sein, daß die Drängenden möglichst weit von dem Kassirer entfernt sind und ein Hereingreifen durch die zur Billetausgabe bestimmte Oeffnung unmöglich ist; häufig ist auch durch eine starke Barriere der Weg vom Eingange bis zur K. so verengt, daß nur 2—3 Personen zugleich an die K. gelangen können, oder die wachehabenden Polizei- oder Militair-Personen haben die Pflicht, nur so viel Personen auf einmal einzulassen, als der Kassirer füglich expediren kann. Oft sind auch 2 K.n geöffnet, in deren einer die Logen und Sperr-

sitze, in der andern die Billets zum Parterre und den Gallerien verkauft werden. Hat der Kassirer nur die Einnahme zu besorgen und wird die eigentliche Buchhaltung des Theaters vom Director selbst oder von besonders dazu angestellten Beamten besorgt, so ist nach gemachter Controlle sein Geschäft beendet und er hat auf dem Rapporte nur die Tageskosten oder sonst von ihm gemachte Ausgaben in Abzug zu bringen; liegt ihm aber die eigentliche finanzielle Verwaltung ob, so ist auch die geordnete und pünktliche Buchhaltung (s. d.) seine Pflicht. — Vergl. Abonnement, Billet, Billeteur, Billetverkauf, Controlle u. s. w. (R. B.)

Kassel (Theaterstat.). Haupt- und Residenzstadt des Kurfürstenthums Hessen, mit 30,000 Einw. gehört mit seinen Natur- und Kunstanlagen unbestritten zu den schönsten Städten Deutschlands. — Es finden sich schon unter Landgraf Moritz dem Gelehrten (1632) Spuren theatral. Belustigungen in K. Er errichtete ein Theater in Gestalt eines Circus mit bemalten Decken, Ottonium genannt. Von den mannigfaltigen Komödien und Tragödien des Landgrafen Moritz, meist in latein. Sprache, die unter seiner Aufsicht aufgeführt wurden, sind nur einige Titel auf uns gekommen: Anglia ad Terentianae Andriae imitationem facta, Cassandra Terentiani Eunuchi aemula, Esther, Tragi-Comoedia, Holophernes etc. Seine Schausp. waren die Zöglinge der Hof- und Ritterschule, denen die Hofschüler zu Marburg nacheiferten; auch die engl. Komödianten (s. d.) spielten in K., wo sie Landgraf Moriz mehre Jahre mit bedeutenden Unkosten unterhielt. Ein ansehnlicher Vorrath von Kleidern und Waffen, die Ausbildung durch Musik und Tanz, welche die Schausp. in K. erhielten, erhöhte ihren Ruf und Moritz erlaubte ihnen, auswärtige Höfe und Städte zu erfreuen, wo sie Beifall und Geld erndteten. Die nächsten Nachfolger des Landgrafen konnten mit ihm in der Begünstigung der Musen nicht gleichen Schritt halten und erst unter dem Landgrafen Karl (1670 — 1730) finden sie in K. wieder einen sichern Port. Er unterhielt eine zahlreiche Kapelle, hörte alle fremden Virtuosen von Bedeutung und belohnte sie reichlich. Freilich aber war es nur die ital. große Oper, welche er begünstigte. Kühnel, Fideli und Fortunato Chelleri werden rühmlichst als Kapellmeister jener Zeit genannt. — Mit dem Tode des Landgrafen Karl wurde die Kapelle mit der Oper aufgelöst, erstand aber in ihrem höchsten Glanze wieder unter dem Landgrafen Friedrich II. (1760 — 85) der selbst ein höchst gebildeter Musiker war, trefflich Violine spielte und oft den Proben neuer Opern beiwohnte. Leider war auch er nur dem franz. und ital. Kunstgeschmacke zugethan; der Kapellmeister und frucht-

bare Komponist Fiorillo brachte alle Opern der berühmtesten ital. Tondichter zur Aufführung; Rochefort dirigirte und förderte die franz. Oper; die Kapelle erhob sich zu einer der ersten Deutschlands und erlangte eine Berühmtheit, wie sie ihr in der Folgezeit nicht mehr zu Theil wurde. Von den Tragödien, welche auf dem franz. Theater aufgeführt wurden, waren die von Corneille, Voltaire, Lemière, und die Lustspiele von Molière, Renard, Collé, Beaumarchais am beliebtesten. Marquis de Büchet, ein Günstling des Landgrafen, war Directeur des franz. Theaters und Surintendant der Hofkapelle; er war dabei ein seichter Vielschreiber, welcher von Schlözer in seiner Blöße dargestellt worden ist. Moretti war bis in die westphäl. Zeit Theater-Inspector und ein geschickter Maschinist. Die deutsche dram. Kunst wurde indessen durchaus stiefväterlich behandelt; sie stand beim Landgrafen in solchem Mißcredit, daß deutsche Schauspieldirectoren, die um Concession nachsuchten, nur mit Mühe und weit abgesondert von den Götzen des Tages, die in prächtigen Tempeln thronten, einen kurzen und dürftigen Aufenthalt gewährt erhielten. So wurde dem bekannten Schauspieldirector Großmann, der um die Erlaubniß bat, zur Meßzeit in einem der Theater in K. spielen zu dürfen, eine Bretterbude angewiesen; nur im Todesjahre des Landgrafen 1785, wurde ihm gestattet, die Productionen Lessings, Goethe's, Schillers, Shakespeare's u. s. w., so wie die Opern Mozart's, Benda's u. s. w. im Schauspielhause zur Aufführung zu bringen. Wilhelm IX., welcher 1785 seinem Vater folgte, vernichtete die Tempel der fremden Kunst mit ihren Priestern, ohne deshalb das deutsche Schauspiel zu begünstigen. Eine wandernde Schausp.-Gesellschaft drängte nun die andern bis zum westphälischen Interregnum 1807. Als Theater wurden entweder das Tuchhaus, der rheinische Saal, oder Bretterbuden, oder das sogenannte grüne Theater im Augarten benutzt, dann wohl auch am Ende des Jahrh.s und als 1789 das Schauspielhaus abgebrannt war, das Opernhaus, nebst einem geringen Zuschusse, der es zum Hoftheater stempeln sollte, dazu hergegeben. Eines schönen Zugs von Großmann und seiner Truppe muß hier noch gedacht werden. 1790 gab man zum Besten eines Lessingdenkmals Minna von Barnhelm und K.s Publikum nahm daran solchen Antheil, daß 15 Thaler 12 Groschen die ganze Einnahme ausmachten. Dessen schämten sich die Mitglieder der Gesellschaft so, daß sie einen Theil ihres Wochengehalts beisteuerten und dadurch die Summe von 70 Thlr. zusammen brachten. Sie hatten kaum den 4. Theil von der Gage der heutigen Schausp.!! — Nach Großmann's Tode besuchte dessen Wittwe K. zur Meßzeit mit ihrer Truppe noch einige

Jahre; dann folgte die Bossan'sche Truppe und nach dieser kamen Federico Toscani und Santorini, mit ihrer Gesellschaft; Giuliane Lusini, Kapellmeister einer reisenden Operngesellschaft, gab 1792 und 93 ital. Opern in K. Nach ihm kamen die Familien Haßloch und Keilholz und spielten zur Meßzeit, und endlich folgte noch der Schauspieldirector Löwe, der Vater der berühmten Künstler-Familie. Das Bedürfniß, einer stehenden Bühne, fühlte man indessen immer lebhafter und brachte es beim Landgrafen Wilhelm IX. so weit, daß er einen Zuschuß von 5—6000 Thlr. jährlich bewilligte, welcher zuerst dem Director Haßloch zu Theil wurde. Indessen konnte er mit diesem Zuschusse nicht auskommen und als eine Vermehrung desselben nicht zu erlangen war, verließ er 1802 K. für immer. Die Bühne bestand unter der Intendantschaft des Geheimenraths von Apell als wirkliches Hoftheater bis 1804 fort; da aber wiederum der Zuschuß nicht ausreichte, wurde sie bis 1808 wieder Privat-Entreprise von Kruse und Willmann. Endlich 1808 wurde das deutsche Theater ganz geschlossen. — Das neuerrichtete königl. franz. Theater bestand aus einem Lustspiel-, Opern- und Balletpersonal und es wurde fast alle Tage gespielt. Mit welchem Aufwande, mit welcher Pracht und Herrlichkeit die Oper und vorzugsweise das Ballet ausgestattet wurde, ist kaum glaublich; man wollte mit der Weltstadt Paris rivalisiren und von den Zaubereien des Ballets wurde damals Alles bezaubert. Die Kapelle des Königs Jérome war ausgezeichnet; er liebte die Tonkunst und unterhielt ein sehr zahlreiches Personal; Le Geye und Delys wären Musikdirectoren. Eine Kindergesellschaft unter Patins Leitung gab komische Operetten und Vaudevilles; auch wurden in den letzten Jahren der westphäl. Regierung bisweilen deutsche Intermezzi's von franz. Sängern gegeben. Wahrhaft blühend waren während dieser Zeit die Sing-Institute von Baldewein und Großheim; das erstere besonders führte Mozart'sche und a. Opern mit dem schönsten Erfolge auf, um den deutschen Ohren die deutschen klassischen Klänge nicht ganz und gar zu entfremden. — Mit dem Jahre 1813 verschwand der franz. Tand und Prunk, aber leider auch die vortreffliche Kapelle. Bei der Rückkehr des Kurfürsten Wilhelm I. trat eine Liebhabertheater-Gesellschaft im Opernhause auf, um zu seinem Empfang Kotzebue's Versöhnung mit einem Prolog vom Hofrath Dr. Niemeyer zu geben. Bald nachher gab Director Sohm Vorstellungen im Opernhause, konnte sich aber nicht lange halten. Anfangs 1814 wurde die Bühne wieder ein deutsches Hoftheater und zwar unter denselben Verhältnissen, wie früher. Unternehmer war der Kapellmeister Guhr (s. d.). Mit unbeschreiblichem Jubel strömte das

Publikum den ersten deutschen Vorstellungen, den Kreuzfahrern und Winters Opferfeste, wieder zu. In der Oper glänzten die Namen: Guhr, Köhler, Kiel, Bertbold, Zschischke, Rohde und das Ensemble war trefflich; im Schauspiele wirkten die Damen: Feige, Zschischke, Kiel und Lindner, dann Leo, Ferd. Löwe, Feige u. A. Aber schon 1815 trat Guhr von der Direction zurück und dieselbe wurde dem damaligen Regisseur Feige übertragen, der alles anwendete, um die durch den Abgang vieler Mitglieder entstandenen Lücken würdig wieder auszufüllen. Er machte die trefflichsten Acquisitionen für Oper und Schauspiel und bewährte bis 1821 stets sein glänzendes Talent in der Bühnenführung. Anfangs 1821 starb Kurfürst Wilhelm I.; die Bühne wurde bis zum Juli geschlossen und so gut wie aufgelöst, denn nur wenige Bühnenmitglieder blieben; in der Zwischenzeit wurde das Theater restaurirt, und im Innern glanzvoll eingerichtet. Das Schauspielhaus — früher nur fur große Opern bestimmt — liegt am Friedrichsplatze. Die Façade des Gebäudes ist mit einem Peristyl von dorischen Säulen, welche einen Balkon tragen, verziert; an der Nebenseite ist ein bedeckter Gang welcher zu den Eingangsthüren führt. Der Zuschauerplatz ist sehr geräumig und hat 4 Logenreihen über einander. Die kurfürstl. Loge ist in der Mitte, hat doppelte Höhe und einen Vorsprung. Ueberhaupt ist das Innere reich decorirt — weiß mit goldnen Arabesken — und von einem prächtigen Kronleuchter, der in Paris angefertigt wurde und 6000 Thlr kostet, erhellt. Während des Spiels verschwindet derselbe durch eine geschickte Maschinerie und das Spectatorium bleibt im Helldunkel. Das Proscenium hat auf jeder Seite 2 korinthische Pilaster, zwischen den einige Logen sind. Das Theater selbst ist 40 F. breit, 43 F. hoch und 155 F. tief. Die Garderobe ist reich und prächtig; die Dekorationen von den rühmlich bekannten Theatermalern Beuther und Primavesi sind ausgezeichnet. Die neue Einrichtung mit Einschluß der Nebengebäude soll 80,000 Thlr. kosten. — Die Verwaltung bestand nun aus dem General-Intendanten von Manger und dem Generaldirector Feige; letzterer machte große Reisen, besuchte die besten Theater und gewann die schönsten Kräfte für die Bühne. So trat die Blüthezeit der Bühne zu K. mit dem J. 1821 ein und dauerte bis 1831. In dieser Zeit aber vereinigte sie auch in der Oper und im Schauspiele die schönsten Talente des Vaterlandes; wie in der Oper: Gerstecker, Eichberger, Wild, Rosner, Hauser, Wüstenberg, Berthold, Föppel, List u. A., dann die Damen: Metzner, Dietrich, Gerstäcker, Schmidt, Mayer, Schweitzer, Sab. Heinefetter, Canzi, Ro-

land u. A.; im Schauspiele: Ludw. Löwe, Seydelmann, Gaßmann, Gerber, Schmidt, Rettich, Paulmann u. A. und die Damen: Feige, Mayer, Häser, Thum, Schmidt u. A. Musikdirector ward Benzon, als Geiger und Kompositeur sehr achtbar. Seine Direction war indeß von kurzer Dauer; Musikdirector Baldewein verwaltete dann provisorisch die Stelle, zu deren Wiederbesetzung Unterhandlungen mit Karl Maria von Weber und später mit Lindpaintner angeknüpft wurden, ohne das erwünschte Resultat; es gelang endlich, den Kapellmeister Spohr lebenslänglich zu gewinnen, unter seiner Leitung gewann und bildete das Orchester treffliche Mitglieder und die gediegene Musik fand an ihm stets den treusten und eifrigsten Pfleger. So kam das verhängnißvolle Jahr 1830, dessen politische Veränderungen der Bühne fast den Untergang brachten. Sie wurde 1831 eine Zeitlang geschlossen und nur wenige Mitglieder, die sich eines längern oder lebenslänglichen Contraktes erfreuten, blieben; die Uebrigen gingen in alle Welt. Doch fühlte man bald die Nothwendigkeit eines Theaters in der Residenz; die Landstände bewilligten 21000 Thlr. jährlich für die lebenslänglich engagirten Mitglieder des Hoftheaters und des Orchesters, und außerdem wurden noch 3000 Thlr. aus der Staatskasse zugeschossen. Einen Winter hindurch spielte die Bethmannsche Gesellschaft und einige Mitglieder der ehemal. Hofbühne, wie Föppel, Rosner u. A. in K. Dann entstand wieder ein Hoftheater, welches das ganze Jahr hindurch — mit Ausschluß der 6wöchentlichen Ferien vom 15. Juni bis 1. August — Vorstellungen geben sollte. Einzelne Mitglieder der Bethmann'schen Gesellschaft wurden engagirt und so gestaltete sich allmählig die gegenwärtige Bühne, die zwar ein gutes Theater für Oper und Schauspiel genannt werden kann, aber hinsichtlich des tüchtigen Ensembles noch manches zu wünschen übrig läßt. Zu den bewilligten 24000 Thlr. wurden von den Ständen noch ferner 13000 Thlr. zugesetzt; der ganze Kostenbetrag des Hoftheaters dürfte aber wohl gegen 54000 Thlr anzuschlagen sein; bis 1832 wurden aus kurfürstl. Kassen 56000 Thlr gegeben, und die Einnahme war circa 29000 Thlr., mithin der jährl. Kostenbetrag 85000 Thlr. Von dem gegenwärtigen Theaterpersonale nennen wir vorzugsweise in der Oper: Drska, Dams, Föppel, Biberhofer, Birnbaum, die Damen: Pistor, Löw, Schaub, Stahl und Quint; im Schauspiele: Birnbaum, Boltzmann, Gerlach, Häser, Henne, Quanter u. A., dann die Damen: Ahrens, Birnbaum, Gerlach, Neumann, Henne, Schmidt u. A. Das Chorpersonal besteht aus 14 weiblichen und 20 männlichen Individuen. Das Ballet hat seit einigen Jahren aufgehört.

Die Verwaltung theilten bis 1839 die Hofräthe Feige und Vogel und der Hofkapellmeister Spohr; gegenwärtig aber hat Hofrath Feige die Leitung allein. Gespielt wird wöchentlich 4mal, wobei gewöhnlich eine Oper gegeben wird. Das Lustspiel wird höchsten Orts vorzugsweise begünstigt. Die täglichen Eingangs- und Abonnementspreise sind für K. beinahe zu hoch. Die Kritik ist demoralisirt. — Vergl. Wanderungen durch K. und seine Umgebungen von Dr. Lobe (Kassel 1837). Hessische Geschichte von Rommel, Band 6. — Meck in Wielands deutschem Merkur von 1780. — Hasenkamp, Reisebeschreibung von 1783. (D. L.)

Katablemen (Alte Bühne), s. Decoration.

Katafalk. Ein Trauergerüst, auf welches beim Begräbnisse berühmter Personen entweder der wirkliche Sarg oder eine Nachbildung desselben gestellt wird. Nach der Würde und dem Stande des dadurch zu Ehrenden wird der K. mit Emblemen, Insignien, Kandelabern u. s. w. umgeben und geschmückt.

Katharina II. (Alexiewna)*), Kaiserin von Rußland, geb. 1729 zu Stettin, wo ihr Vater, Christian August, Furst von Anhalt Zerbst und preuß. Feldmarschall, Gouverneur war, vermählte sich 1745 mit Peter III., der 1761 den Thron bestieg. K. entthronte 1762 ihren Gemahl, den sie an Geistesgaben weit übersah und starb als Selbstherrscherin aller Reußen 1796. Ihr verdankt Rußland die Wiederaufnahme der Civilisationspläne, welche Peter der Gr. begonnen, seine Nachfolger aber vernachlässigt hatten; K. war eine große, hochgebildete Regentin, in ihrem Privatleben jedoch nicht frei von weiblichen Schwächen. Gegen das Unwesen, welches Cagliostro trieb, richtete sie 3 Lustspiele wider Schwärmerei und Aberglauben (Berlin und Stettin 1788) und ist somit als eine literarische Curiosität in einer Zeit zu betrachten, wo die deutschen Frauen, zumal die gekrönten, im Allgemeinen zu sehr in ihren Geschlechtsvorurtheilen befangen waren, um mit literarischen Productionen öffentlich aufzutreten. Diese 3 Lustspiele heißen: der Betrüger, der Verblendete, der sibirische Schaman. Letzteres, in 5 Akten, erschien auch einzeln (Berlin 1788). Außerdem schrieb sie noch mehrere Bände Erzählungen und Mährchen, welche Chodowiecki zum Theil mit Kupfern schmückte. (M.)

Katzenmusik so v. w. Charivari (s. d.).

Kauer (Ferd.), geb. zu Klein Thaya in Mähren

---

*) Obgleich wir im C. bereits die Kaiserin erwähnt, halten wir es doch für Pflicht, diesen vollständigern Artikel aufzunehmen. D. R.

1751, studirte Medicin, widmete sich aber nebenbei der Musik mit besonderer Vorliebe, der er sich später in Wien ausschließlich hingab und vom Klavierunterricht lebte. Dann war er Musikdirector am Josephstädter- und Leopoldstädter-Theater in Wien und in Grätz; zuletzt war er als Bratschist beim Leopoldstädter Theater in Wien angestellt, wo er 1831 im höchsten Elende starb, nachdem er eine Zeitlang als Bettler sein Leben gefristet. K. lieferte der Bühne über 200 Singspiele, die, ohne musik. Kunstwerth zu haben, fast alle gefielen; darunter das Donauweibchen, welches den deutschen Bühnen Tausende eingetragen, während sein Schöpfer als hinfälliger Greis Hunger und Mangel aller Art litt. Unmittelbar vor seinem Tode vernichtete eine Ueberschwemmung sein einziges Besitzthum, seine Musikalien. (3.)

Kaufmannschaft (Allegor.). Ihr mythischer Vorstand ist Merkur (s. d.), den man zur betreffenden nähern Bezeichnung auf einem Marktplatz in der Nähe eines mit Masten und Segeln erfüllten Hafens darstellt, und ihn mit Waarenballen umgiebt. (F. Tr.)

Kawaczinski, 1) (Friedr. Wilh. von), geb. 1806 zu Warschau, kam sehr jung nach Dresden, wo er sich zu den theolog. Studien vorbereitete; Neigung, natürliche Anlagen, ein imponirendes Aeußere und eine vielversprechende Tenorstimme führten ihn jedoch zur Bühne, die er 1824 zu Dresden in einem untergeordneten Wirkungskreise betrat. Nach erlangter Ausbildung ging er 1827 als 2. Tenorist nach Bremen; hier veränderte sich seine Stimme so wesentlich, daß er zum Schauspiele übertrat, wo er im Fache der gesetzten Helden- und Charakterrollen bald Treffliches leistete. Mit der Schäferschen Gesellschaft, zu der er 1829 überging, bereiste er Bamberg, Baireuth, Hof, Altenburg, Erfurt 2c. Nach Schäfers Tod heirathete er die Folg. und führte nun bis 1834 die Direction mit eben so viel Geschaftskenntniß als strenger Rechtlichkeit. Dann nahm er ein Engagement beim Hoftheater zu Koburg, in welchem er sich noch befindet. Gastirt hat er, außer an vielen Provinzialbühnen, auch am Hoftheater zu Berlin mit dem besten Erfolge. K. ist als Darsteller ein tiefer und trefflicher Charakteristiker, der seine Kunst mit dem heiligen Eifer treibt, der leider bei der jüngern Generation immer seltener wird. Seit Jahren beschäftigt er sich mit einer Geschichte des deutschen Theaters, die nach den bekannt gewordenen Bruchstücken viel verspricht. — 2) (Louise geb. von Piezlowska), geb. um 1810, Gattin des Vor., begann ihre theatral. Laufbahn bei dem Nuth'schen Kinderballet, ging dann zum Schauspiel über und war geraume Zeit in Frankfurt a. M. engagirt. Nach ihrer Verheirathung mit dem Director Schäfer spielte

sie mit Auszeichnung Liebhaberinnen. Dann vermählte sie sich mit dem Vor. und bekleidet jetzt in Koburg das Fach der Anstandsdamen und komischen Alten zur vollkommenen Zufriedenheit. (T. M.)

Kean (Edmund), geb. zu London 1787, zeigte früh ein eminentes Talent zur Nachahmungskunst und erregte schon als Kind Aufsehen auf den kleinen Theatern Londons. Schon im 13. Jahre erhielt er Engagement in Yorkshire, wo er unter dem Namen Carey auftrat und laute Anerkennung fand. Durch die Gunst des Dr. Drury besuchte er die Schule zu Eton, ging aber nach 3 Jahren wieder zum Theater und spielte als Carey in Birmingham, Edinburg, Scherneß und an den bessern Provinzialtheatern Englands mit großem Erfolge. 1814 kam er nach London zurück und spielte seitdem an den dortigen großen Theatern mit gleicher Anerkennung. 1820 ging er nach Nordamerika und gab in den dortigen großen Städten mit glänzendem Erfolge Gastrollen. K.s Rollenfach sind die schroffen Charaktere in Shakspeares Stücken, Shylock, Richard III. u. s. w.; seiner kecken, hinreißenden, wahrhaft genialen Darstellung ist die Wiederbelebung des classischen Dramas in London zum Theile zuzuschreiben. Sein Charakter, ebenfalls genial, liebenswurdig, froh und gefällig, aber auch stolz und rücksichtslos, zog ihm manche Unannehmlichkeit zu; ein leeres Haus verstimmte ihn gänzlich und er ließ seinen Unmuth so deutlich aus, daß es oft, besonders in Guernsey und Baltimore, zu stürmischen Auftritten im Parterre Veranlassung gab. Er st. 1833. — Auch sein Sohn ist ein trefflicher Schausp. (T. M.)

Kehraus (Tanzk.). Name des letzten Tanzes bei allen Festen; sonst also gleichbedeutend mit Großvatertanz (s. d.). (H.)

Kegel-Quadrille (Tanzk.), eine Art Contretanz mit einer eigenthümlichen Musik im $\frac{2}{4}$ Takte. Sie wird von 4 Paaren getanzt, außerdem steht ein einzelner Tänzer (der Kegel) in der Mitte; nachdem verschiedene Touren um denselben ausgeführt sind, geht die Musik in Walzertakt über, wobei jeder Tänzer eine Tänzerin ergreift und mit ihr walzt; der Uebrigbleibende muß dann als Kegel figuriren. Sonst war die K.-Q. als Gesellschaftstanz sehr beliebt, jetzt sieht man sie selten. (H.)

Keilholz (Christiane Elisabeth), geb. 1764 zu Pirna, betrat die Bühne 1780 mit eben so viel Glück als Talent. Sie war hierauf erste Sängerin in Hamburg und Mannheim, von 1792—95 in Amsterdam, dann in Kassel, wo sie sich mit dem Sänger Haßloch verehelichte. 1804 machte sie eine Kunstreise durch ganz Deutschland, auf der sie trotz ihrer 40 Jahre den größten Beifall fand. Dann war sie eine

Zeitlang in Leipzig und hierauf wieder in Hamburg angestellt. 1809 zog sie sich von der Bühne zurück. Sie war eine Sängerin von trefflicher Bildung, außerordentlicher Kehlenfertigkeit, großem Stimmumfange und seltener körperlicher Schönheit, wozu sich ein eminentes Darstellungstalent gesellte. (3.)

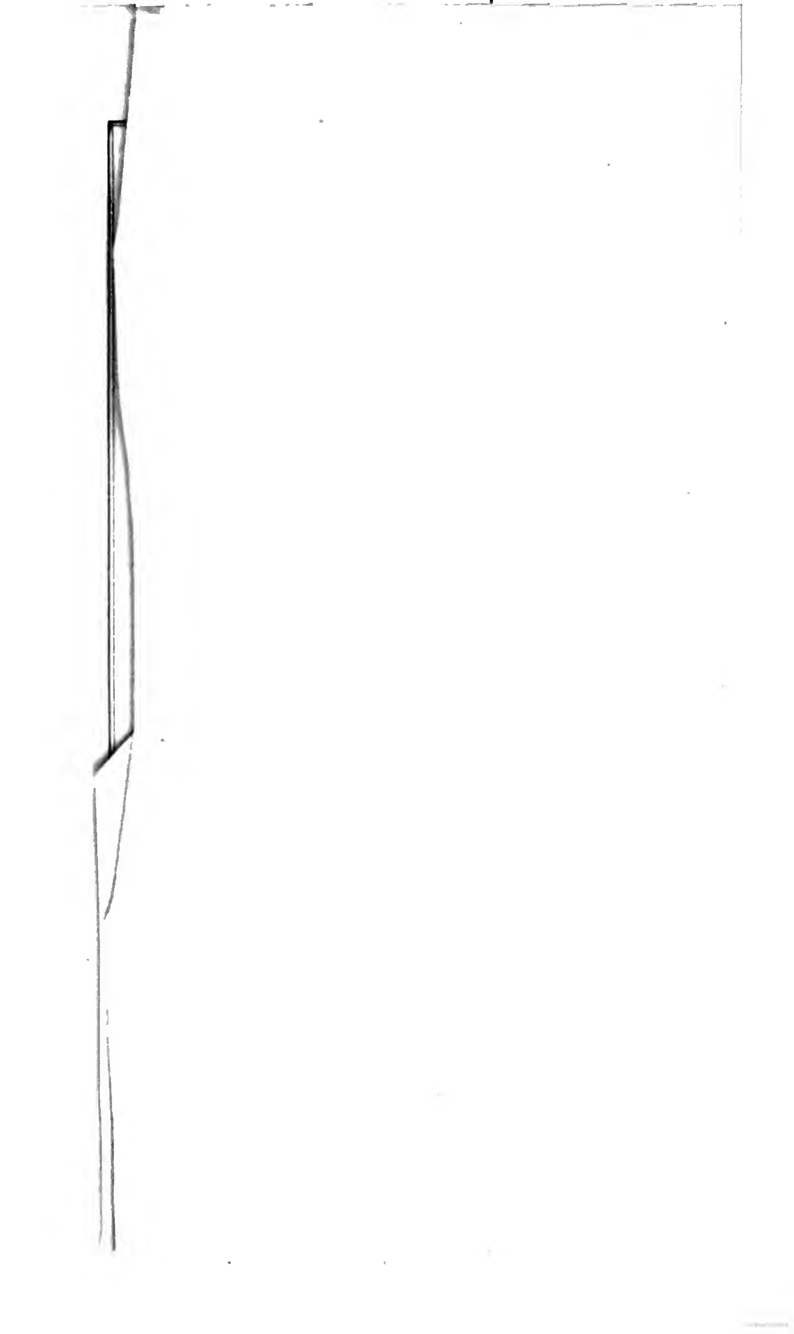
Keiser (Reinhard), geb. 1673 bei Leipzig, studirte dort die Musik und brachte 1692 zu Wolfenbüttel sein Schäferspiel Ismene auf die Bühne. 1694 ging er als Kapellmeister nach Hamburg, wo er durch die Oper Blasius großes Aufsehen erregte; er war nun 40 Jahre lang für die hamburger Bühne thätig und lieferte ihr 75 Opern, die seinen Ruf durch ganz Deutschland verbreiteten. Auch führte er von 1703—9 die Operndirection für eigene Rechnung, konnte aber mit der Oekonomie nicht fertig werden. 1722 ging er nach Kopenhagen als Kapellmeister, kehrte aber 1728 zurück und wurde Cantor in Hamburg. Später legte er auch diese Stelle nieder und lebte bei seiner Tochter in Kopenhagen, wo er 1768 starb. K. wird von den bedeutendsten Kennern seiner Zeit der erste Komponist der Welt genannt, seine Melodieen sollen über alle Beschreibung süß und angenehm gewesen sein und selbst Händel und Hasse haben sie gepriesen und — benützt. Sein Leben war voller Wechsel und Abentheuer, er liebte Wein, Weiber und Gesang, Glanz und Pracht und gerieth deshalb oft in finanzielle Verwirrung, aus der sein Talent ihn jedoch stets herausriß. (3.)

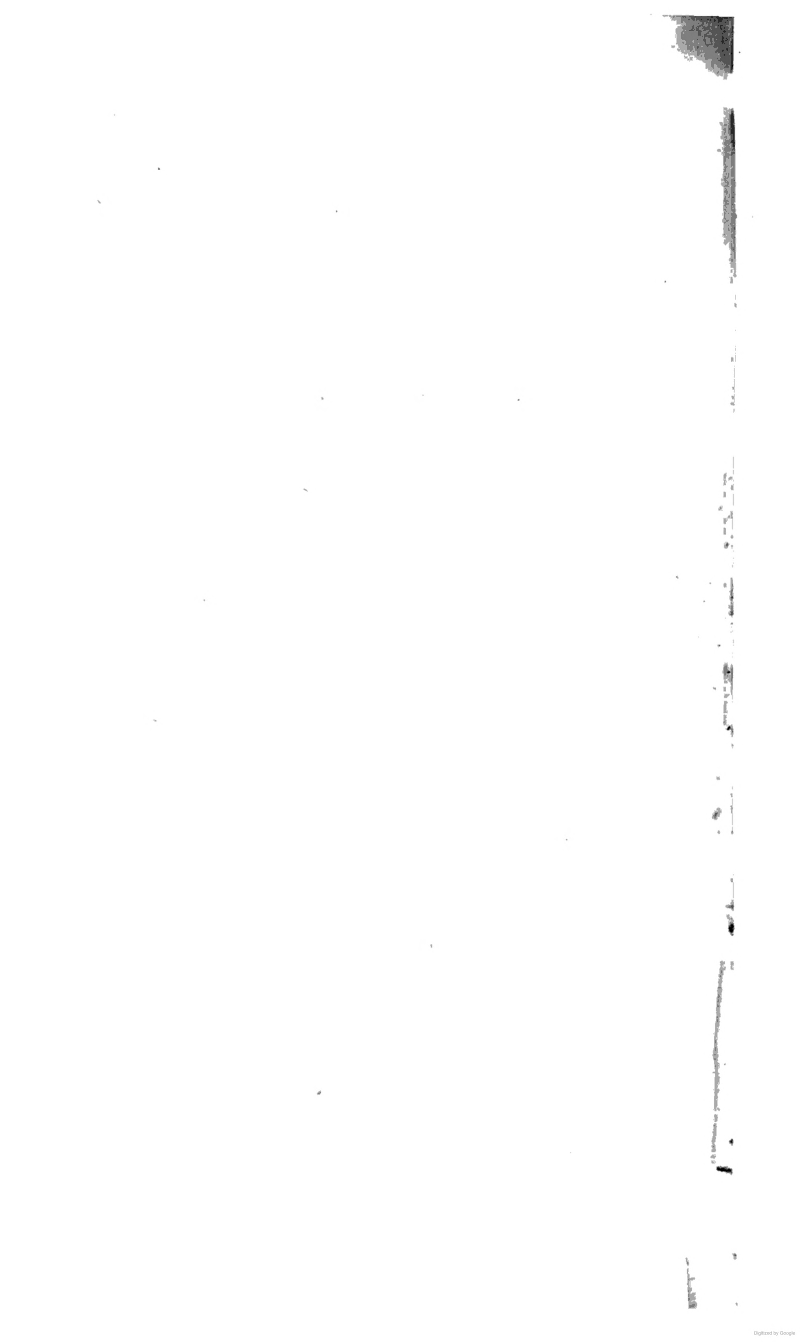
Kemble, 1) (Joh. Phil.), geb. 1757 zu Preston; sein Vater war ein wenig berühmter Schausp., Roger K., der den Sohn zum geistlichen Stande bestimmte; dieser betrat aber gegen den Willen des Vaters das Theater 1776 zu Walverhampton und spielte dann mit immer steigendem Rufe in Manchester, Liverpool, York, Dublin u. s. w. 1783 kam er zum Drurylane Theater in London und fand auch hier den ungetheiltesten Beifall; er wurde Regisseur dieser Bühne und blieb bis 1801 ihr Mitglied. 1802 und 3 bereiste er Frankreich und Spanien, kehrte dann nach London zurück und erwarb sich einen Antheil am Conventgarden-Theater, dem er bis 1817 seine Kräfte widmete; dann kaufte er sich in der Schweiz an und starb 1823 in Lausanne. — K. war ein viel und mit Recht gefeierter Schausp., seine tragischen Darstellungen waren groß und tief, er hatte alle Mittel, das Publikum zu entzücken, zu erschüttern und hinzureißen. In der Jugend war Hamlet seine Hauptrolle und nie gab es einen trefflichern Darsteller dafür; später wirkte er in ernsten Charakterrollen. Komische Parthieen, die er sehr gern spielte, gelangen ihm weniger. — Eine Vase, die ihm Lord Holland beim Abschied von der Bühne überreichte, rühmt von ihm: daß er 34 Jahre die Würde des Dra-

mas und den Ruhm Shakespeares auf der engl. Nationalbühne behauptet habe. Er schrieb Einiges für die Bühne, was jedoch bald verschwand. — 2) (Charles), geb. 1775 zu Brecknock, Bruder des Vor., erhielt seine Bildung im kath. Collegium zu Douai. 1792 kam er nach London, um ein Amt zu suchen und erhielt eine Anstellung bei den k. Posten. Seine Liebe zum Theater, die in der Familie erblich war, führte ihn Anfangs auf die Liebhaber-Theater, wo er viel Aufmunterung fand, und endlich zum Theater selbst, welches er in Sheffield betrat. — Dann ging er nach Newcastle, fand aber auf beiden Theatern nur mäßigen Beifall. 1794 kam er nach London zurück und spielte kleine Rollen am Drurylane Theater, wurde aber vom Publikum wenig beachtet; die damaligen Kritiker bezeichnen ihn: als einen hagern, linkischen Menschen, dessen Spiel noch ungraziöser sei als seine Person. 3 Jahre später wurde er am Haymarket engagirt und erhielt größere Rollen, wo man dann einiges Genie an ihm entdeckte. Jetzt entwickelte sich sein Talent und zeigte sich sehr mannigfach. Doch ist zu bezweifeln, ob er ohne den Einfluß seines Bruders jemals den Rang an der engl. Bühne eingenommen hätte, den er einnahm. 1802 bereiste er den Continent und vereinigte sich nach seiner Rückkehr mit seinem Bruder. Als derselbe sich zurückzog führte Charles K. die Direction des Conventgarden-Theaters fort. 1825 bereiste er abermals Deutschland und Frankreich, und eröffnete nach seiner Rückkehr 1826 die Bühne mit Webers Oberon, überhaupt erwarb er sich um die Pflege der deutschen Musik in London viele Verdienste. 1836 nahm er in der Vorstellung: Viel Lärm um Nichts vom Publikum Abschied und zog sich von der Bühne zurück; man ehrte ihn in dieser Vorstellung durch Aufstehen (s. d.) und überhäufte ihn mit allen Zeichen des Beifalls. Seitdem bekleidet er das Amt eines Theater-Censors. K. schrieb auch Einiges für die Bühne, meist Uebersetzungen aus dem Franz. — 3) (Maria Theresia, geb. de Camp), geb. zu Wien 1774, Gattin des Vor., betrat die Bühne in Noverres Balleten und erwarb sich bald einen glänzenden Ruf; dieser führte sie auch nach London, wo sie nach ihrer Verheirathung auch im Schauspiel wirkte, ohne jedoch besondere Bedeutung zu erlangen; als Tänzerin dagegen war sie sehr geschätzt. Sie schrieb 2 Lustspiele: der erste Fehler und der Tag nach der Hochzeit, die viel Beifall fanden. — 4) (Betty Alix), geb. 1760 zu Brecknock Schwester der beiden K., wurde für die Bühne erzogen und betrat dieselbe 1778 als Sängerin mit dem glänzendsten Erfolge. Sie verliebte sich in einen gewissen Siddons und verließ, als ihre Eltern die Verbindung nicht zugaben,

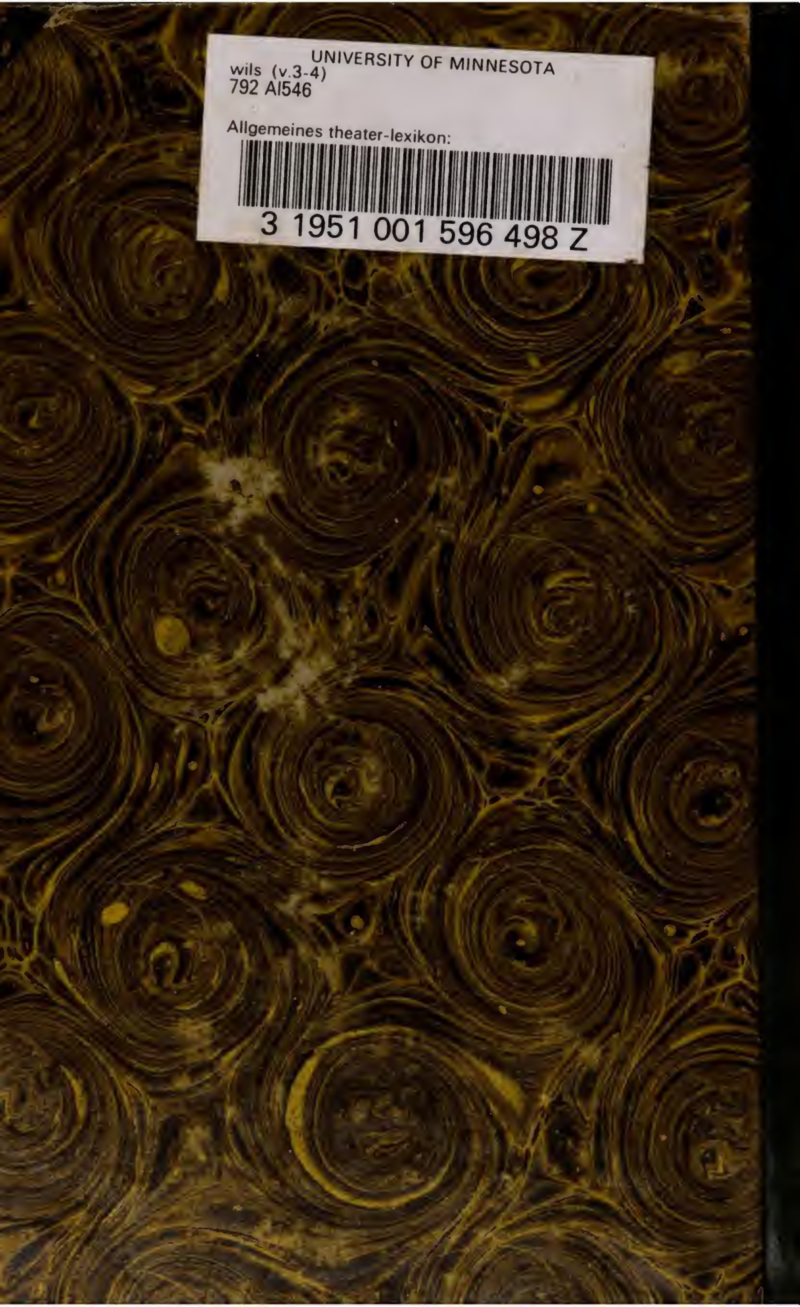
das Theater und vermählte sich mit ihrem Geliebten. Als dieser sie aber nicht ernähren konnte, kehrte sie zur Bühne zurück und zwar als Schauspielerin. Sie spielte in Cheltenham und Birmingham mit Beifall, dann in London ohne allen Erfolg und hierauf in Bath u. s. w. 1782 versuchte sie es abermals in London und jetzt erst erkannte man ihr Talent; 20 Jahre lang war sie der Liebling des Publikums und beide großen Theater wetteiferten, sie zu fesseln. 1802 zog sie sich von der Bühne zurück und lebte bis gegen 1830 auf einer Meierei in Wales. Ein majestätischer Wuchs, eine edle Haltung, ein sprechendes Auge, ein volles und wohlklingendes Organ, Grazie in allen Bewegungen, eine treffliche Bildung, glühende Phantasie und ein eminentes Talent machten sie zu einer der größten Darstellerinnen, die England je besessen, heroische Charaktere sagten ihrer Individualität am meisten zu, und besonders die Lady Macbeth und Katharina in Heinrich VIII. waren ihre Hauptrollen; doch spielte sie auch in früherer Zeit Rollen, wie die Prezia, Cordelia u. s. w. ganz vortrefflich. — 5) (Fanny), geb. zu London 1808, Tochter von K. 2 und 3, wurde für die Bühne erzogen und betrat dieselbe um 1820 mit eben so großem Beifall als unverkennbarem Talente. Sie ist eine der besten engl. Schauspielerinnen der Gegenwart und durch geistige und körperliche Vorzüge gleich ausgezeichnet. (R. B.)

Ker, Keren (Myth.). Die Götter des gewaltsamen, namentlich im Kriege erlittenen Todes, die mit Eris und Kydonnos das Schlachtfeld durcheilen, den Krieger, dem sie von Geburt an als böse Dämonen beigegeben sind, mit ihren Krallen ergreifen und bis zur völligen Entstellung umher schleppen. Ihr Gewand klebt von dem Blute der Erschlagenen, ihr Antlitz verkündet die unbändigste Mordlust. Demnach gehören sie mit zu dem Gefolge des Kriegsgottes. Mit ihnen können die nordischen Walkyren gewisser Maße verglichen werden. In späterer Zeit gelten sie überhaupt als unglückliche Schicksalsgötter. (F. Tr.)









UNIVERSITY OF MINNESOTA
wils (v.3-4)
792 Al546
Allgemeines theater-lexikon:
3 1951 001 596 498 Z